BRAMANTES TEMPIETTO

Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio, Rom

Hubertus Günther

1973

BRAMANTES TEMPIETTO

Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio, Rom

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Hubertus Günther
aus Bonn

München 1973

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent : Prof. Dr. Heydenreich
Korreferent : Prof. Dr. W. Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung : 25.7.1973

Christoph & Michael
HOFBAUER
drucken + binden
Adalbertstrasse 18
8000 München 40

	Altarplastik	33
	Äußere Kuppelschale	34
	Innere Kuppelschale	35
	Kuppelaufsatz	36
	Farbigkeit	38
VI.	GESTALT DES KLOSTERS BIS BRAMANTES EINGRIFF	39
	Begründung:	4o
	Kirche	4o
	Sakristeiflügel	4o
	Kreuzgang	41
	Kreuzigungsstätte Petri vor dem Bau des Tempietto	43
	Projekt einer Memorialanlage vor Bramantes Eingriff	44
VII.	BRAMANTES HOFPROJEKT	46
	Begründung:	47
	Serlios Holzschnitt als Quelle	48
	Serlios Darstellung des Klosters	5o
	Grundriß des Hofplans und Maßsystem	51
	Aufriß der Ringloggia	53
VIII.	FORM UND STIL DES HOFPROJEKTES	
	Gliederung und Proportionierung	56
	Dimensionen	57
	Perspektivische Wirkung	58
	Raumgestaltung durch Architekturglieder-Relief	61
	Vorformen des neuen Stils	63
IX.	FORMALE VORBILDER	65
X.	DORISCHE ORDNUNG UND METOPENRELIEFS	71

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Vorwort		
I.	EINLEITUNG	1
II.	GESTALT DES KLOSTERS	7
III.	GESCHICHTE DES KLOSTERS:	
	Das Kloster im Mittelalter	1o
	Schenkung an die Amadeiter	13
	Beginn des Neubaus	14
	Neubau der Kirche unter Ferdinand von Aragon	15
	Umbau des Konvents	17
	Restaurierung und Befestigung des Gianicolo 16o5	18
	Restaurierung des Klosters im 19. Jh.	18
IV.	BAUGESCHICHTE DES TEMPIETTO:	
	Die Berufung Bramantes	2o
	Bau des Tempietto	22
	Veränderungen und Restaurierungen:	23
	Veränderung der Kuppel	24
	Ausschmückung der Krypta	25
	Wiederherstellung 18oo bis 18o4	26
	Wiederherstellung der Bleihaube der Kuppel	27
V.	URSPRÜNGLICHE GESTALT DES TEMPIETTO:	28
	Begründung:	3o
	Krypta	31
	Zugang zur Krypta	32
	Altar der Cella	32

XI. DER HOF ALS "RUNDE BASILIKA" 73

XII. DER TEMPIETTO ALS "SIEGESZEICHEN PETRI" 75

XIII. BRAMANTES AUFTRAG UND SEINE AUSFÜHRUNG 88

Anmerkungen 95

KATALOG DER ARCHITEKTURZEICHNUNGEN 161

KATALOG DER DOKUMENTE 192

Verzeichnis der Literatur 229

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552710_0092

Vorwort

Der Stil der Hochrenaissance-Architektur entwickelt sich nicht kontinuierlich aus der Frührenaissance, sondern erscheint plötzlich in Bramantes Tempietto fertig ausgebildet. Ich fragte nach der Ursache für den Umbruch, als ich mich, angeregt durch ein Seminar von Professor Ludwig H. Heydenreich, mit der Wechselbeziehung zwischen Bramante und Leonardo da Vinci zu beschäftigen begann. Während sich die Untersuchung allmählich auf den Tempietto konzentrierte, wandelte sich zugleich ihre Blickrichtung.

Der Tempietto sollte einmal nicht als "Meilenstein" der Kunstgeschichte beurteilt, sondern als Ergebnis der Auseinandersetzung Bramantes mit dem Auftrag, als Lösung gestellter Probleme verstanden werden. Ich betrachte hier also die Planung als gestalterischen Denkvorgang, der letztlich meiner eigenen Behandlung des Tempietto in manchen Zügen gleicht. An dieser Vorstellung ändert es grundsätzlich nichts, daß der Auftrag kaum fest zu umreißen ist, weil ihn wohl Bramante selbst mitformte: So mußte ja auch meine Auseinandersetzung mit dem gegebenen Objekt ihre Ansätze selbst wählen und dadurch ihre Antworten vorbestimmen. Diese natürlich eng begrenzte Parallelsetzung von gestalterischer und wissenschaftlicher Arbeit drängte sich mir beinahe zwangsläufig auf, um die schöne, zunächst aber fremdartige Formenrhetorik des Renaissance-Architekten in lebendige Sprache mit konkretem Gehalt übersetzen zu können. Sie mag auch historische Berechtigung haben, da sich doch die Künstler der Renaissance, und insbesondere die Architekten als

Wissenschaftler verstanden.

Nur mit Hilfe zahlloser Anregungen, Hinweise und Ratschläge konnte ich zu den vorliegenden Ergebnissen gelangen. Allen, die mich unterstützten, und das sind weit mehr, als ich hier nennen kann, danke ich herzlich.

Die Dissertation wurde gefördert durch Stipendien der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Max-Planck-Gesellschaft an die Bibliotheca Hertziana in Rom.

Der Aufenthalt in Rom ermöglichte die ständige Auseinandersetzung mit Bramantes Bau. Voll Verständnis und Geduld ließen die Observanten von S. Pietro in Montorio und die Spanische Akademie der Schönen Künste meine oft lästigen Forschungen geschehen, auch wenn sie sich in die abgelegensten Räume und Keller des alten Klosters erstreckten; außergewöhnlich reges Interesse nahmen Fra Giuseppe Tibaudo, O.F.M., und Padre P. Luigi Vannicelli, O.F.M., der an einer Chronik von S. Pietro in Montorio arbeitete (inzwischen erschienen: S. Pietro in Montorio e il tempietto di Bramante, Rom 1971), so daß er mir wertvolle Informationen geben und andererseits manche meiner Überlegungen verwerten konnte.

Die Bibliotheca Hertziana bot gerade auch für meinen Themenkreis einzigartige Arbeitsmöglichkeiten; immer konnte ich auf die tatkräftige Hilfsbereitschaft von Frau Dr. Hildegard Gies, der Leiterin der Fotothek, vertrauen. Entscheidend wurden für mich Auseinandersetzungen mit den Wissenschaftlern des Hauses, in denen sich viele Gedanken entwickel-

ten; vor allem durfte ich mich an die Professoren Franz Graf Wolff Metternich, Hans Ost, Christoph Thoenes und Günter Urban halten. In gleicher Weise profitierte ich von den auswärtigen Gästen des Institutes und wurde darin noch durch den glücklichen Umstand bestärkt, daß ich Teile meiner Untersuchung beim Bramante-Kongreß (1970) zur Diskussion stellen konnte: Ich denke besonders an Gespräche mit den Professoren Arnaldo Bruschi, Christoph L. Frommel, Richard Krautheimer, Earl Rosenthal und Rudolf Wittkower. Durch Howard Burns erhielt ich überdies Gelegenheit, meine Ansichten am Courtauld Institute vorzutragen.

Die Betreuung meiner Dissertation lag in den Händen der Professoren Wolfgang Braunfels, meines Lehrers Ludwig H. Heydenreich, und des Direktors der Bibliotheca Hertziana, Wolfgang Lotz. Namentlich ihnen schulde ich Dank.

I. Einleitung

Im Jahre 1499 wohl beriefen m. E. die spanischen Könige Bramante aus Mailand nach Rom, um eine Memorialanlage über der Kreuzigungsstätte Petri in S. Pietro in Montorio zu errichten. Bramante entwarf einen runden von einer Loggia umschlossenen Hof. Die Memorie in seiner Mitte, der Tempietto, kam allein zur Ausführung.

Der Tempietto muß die Zeitgenossen schockiert haben.[1] Er sprengte geradezu programmatisch die herkömmlichen Vorstellungen von Architektur. Hatte man früher schon Michelozzos und Albertis Umbau der SS. Annunziata kritisiert, weil die Rotunde einem Gotteshaus nicht anstehe, wie unschicklich mußte er erscheinen: Gegen alle christliche Tradition wiederholt er den antiken runden Peripteros. Die schwere, füllige Gliederung, die fast vollständig die Wand verhüllt, steht in krassem Gegensatz zum Stil des Quattrocento. Die nüchterne Strenge des Baus, der alles Gefällige, prächtiges Material und raffiniertes Detail vermeidet, betont die schroffe Abkehr vom Gewohnten. Statt der reichen und eleganten Korinthia, die üblich war, bildet die herbe Dorica zum ersten Mal einheitlich die Ordnung.[2]

Nur in Bramantes engem Umkreis fand sein revolutionäres Werk Resonanz. Die Romführer, die am Anfang des 16. Jahrhunderts erschienen, erwähnen den Tempietto nicht oder vielleicht nur ganz flüchtig.[3] Noch Andrea Guarna macht sich in der "Scimmia" (1517) über Bramantes bedenkenlosen Pragmatismus, seine schroffe Art und sein steif antikisches Gehabe lustig. Er spielt auf den Neubau der Petersbasilika an, aber seine Worte besitzen darüber hinaus Gültigkeit. Dem ewigen Richter vorgeführt stellt der bekannte Meister selbstbewußt die Bedingung, daß er sich nur dann ins

Paradies aufnehmen lasse, wenn er die unerträglich steile Himmelstreppe den Bedürfnissen der aufsteigenden Seelen anpassen dürfe. Auf behutsame Einwände des Petrus reagiert er stolz und heftig. Schließlich will er sich mit ihm im Faustkampf messen, denn dies sei bei den Alten üblich und mannhaft gewesen.[4]

Mit der Zeit wuchs Bramantes Ansehen. Sein neuer Stil breitete sich auch und wurde schließlich zum Dogma für die nachfolgenden Generationen. In Serlios Traktaten sehen wir den Meister verklärt zum "Erlöser" der Architektur. Er, dessen Autorität unbedingt wie diejenige Vitruvs gilt, habe sie aus dem Dunkel ins Licht geführt, habe ihr neues Leben gespendet.[5] Diese Verehrung wurde bald Allgemeingut, sie fand Eingang in Romführer und Traktate.[6] Oft artikulierte sie sich wie schon bei Serlio in Worten, die aus der Kultsprache geborgt sind. In großartigster Form verlieh ihr Michelangelo Ausdruck, als er Bramantes Projekt für den Petersdom würdigte: "E' non si può negare che Bramante non fusse valente nella architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta di Santo Pietro, non piena di confusione, ma chiara e schietta, luminosa e isolata attorno, ... in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità."[7]

Als perfekter Zentralbau und vollständige Antikenrezeption galt der Tempietto im Manierismus als das Modell guter Architektur. Er wurde ein modisches Requisit anspruchsvoller Bildstaffagen, erschien in Theaterprospekten, auf Fayencen, Medaillen und in Kristall geschnitten.[8] Palladio reihte ihn als einzigen modernen Bau in sein Traktat über die vorbildliche antike Architektur ein: Mit diesem Werk er-

weckte Bramante die Architektur zu neuem Leben.[9]

Vasari sieht in Bramante den genialen Künstler, der auszog, um die endgültige, kanonische Form für die Architektur durch Inspiration an den römischen Ruinen zu finden. Um sein Können zur Schau zu stellen, schuf er große Werke.[10] Am Tempietto bewundert Vasari höchste Anmut und Grazie.[11] Grazie wird durch Eingebung, leicht und ohne Anstrengung erreicht. Sie ist nicht wie die "bellezza" an Gesetze und Regeln gebunden, sondern vom persönlichen Geschmack abhängig. Sie wirkt heiter, delikat und ansprechend.[12]

1605 wurde der Tempietto dem Ideal der Gefälligkeit durch eine Steilung der Kuppel angeglichen.

Der Klassizismus begeisterte sich neu am Tempietto. Aus der Memorie der Kreuzigung Petri hatte er sich in ein Denkmal guter Architektur verwandelt: Giuseppe Valadier schlug vor, ihn ins Zentrum der Stadt nahe ans Pantheon zu versetzen.[13]

Mit Paul Letarouilly, Jakob Burckhardt und Heinrich von Geymüller begann die Kunstgeschichte ein festes Urteil über den Tempietto zu bilden.[14] Burckhardt betrachtete das harmonische, nur aus Kreisen komponierte Hofprojekt und den modellhaft gleichmäßigen Tempietto als Manifestation allein des freien künstlerischen Wollens Bramantes.

Seit Heinrich Wölfflin gilt der Tempietto als Inbegriff der Hochrenaissance: "Die Renaissance ist die Kunst des schönen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre. Jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen. Der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse sind

weit und wohlig, alles atmet Befriedigung, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen."[15]

Der Historiker Ludwig von Pastor gab dieser Wertung, die sich bislang nur auf die Anschauung des "perfekten" Werkes stützte, ihre abschließende, noch heute maßgebliche Form, indem er sie durch historische Fakten bestärkte. Er stützte sich auf Vasaris Viten, erkannte die Bedeutung der Datierung des Tempietto um 1500/02 und verwies auf seine Berühmtheit im 16. Jahrhundert. Als Bramante aus Mailand in Rom eintraf, überwältigte ihn der Eindruck der grandiosen Zeugnisse der Antike dermaßen, daß er seinen Stil abrupt zum Klassischen wandelte; um das alte zu neuem Leben zu erwecken, schuf er den Tempietto, der den Stil eines neuen Jahrhunderts einleitet.[16]

Die Auseinandersetzung mit dem Tempietto im vorigen Jahrhundert schloß auch Kritik mit ein: Franz Kugler lehnte den "vollkommenen" Bau ab, denn er sei zwar "sehr gerühmt, gleichwohl von einer, nur sehr nüchternen Schulrichtigkeit".[17] Wichtiger noch erscheinen die Bedenken, die Leopold von Ranke in seiner Papstgeschichte zum ersten Mal erhob, die dann mehrfach aufgegriffen wurden und sogar dazu führten, daß der "niedlich gestaltete Rundbau"[18] als höfisches Gartenhaus karikiert wurde, das nicht die Kreuzigung Petri, sondern höchstens das tragische Ende einer Liebesromanze in Erinnerung rufe.[19] Der Vorwurf geht davon aus, daß die Form des runden Peripteros nur im antiken Kultbau auftritt und deshalb dem christlichen Gotteshaus nicht angemessen sei. Die beobachtete Diskrepanz von Form und Inhalt lasse die frühere Wertschätzung übertrieben erscheinen. Alfred von Reumont faßte die Kritik an der "Kapelle zur Erinnerung an

des Apostelfürsten Martyrium" zusammen: "Bramante gestaltete sie als Rundtempelchen, das einst viel bewundert im Grund nicht viel anders als eine zierliche und sinnreiche Spielerei und nur als Beispiel des rasch fortgeschrittenen Studiums der classischen Architektur von Bedeutung ist."[20]

Burckhardt wich der Kritik seines Lehrers Ranke aus, indem er verschwieg, daß der Tempietto einem römischen Tempel gleicht. Statt auf das Offenkundige wies er auf den Bezug des Nischenwerks zur Antike. Pastor überging die Vorbehalte, als wenn sie in seiner Papstgeschichte nicht zur Sache gehörten. Er betonte statt dessen, wie bedeutend der Bau als Kunstwerk sei. Die Kritik fand keine Antwort und geriet in Vergessenheit.

Übrig blieb die Bewunderung für die geniale Erfindung der Hofanlage. Aber die zahllosen Elogen auf den Tempietto wirken oft wie Pflichtübungen, deren ganze verbale Begeisterung nicht über eine gewisse Langeweile hinwegtäuscht. Mit bemerkenswerter Gleichförmigkeit variieren sie bestimmte Formulierungen, als wären diese die einzigen Quellen für ein verlorenes Original. Bis weit ins vorige Jahrhundert wurde das Urteil Filippo Baldinuccis wiederholt, der den Tempietto mit schwer zu überbietender Indifferenz würdigt, und aus der Reserve nur heraustritt, um die barocke Treppe zur Krypta zu rühmen, die er für Bramantes Werk hält.[21] Heinrich von Geymüller schließt seine Untersuchung des Tempietto mit einem Bekenntnis, dessen Besonderheit mehr in seiner Offenheit als in seinem Inhalt zu liegen scheint: "Es ist das einzige Werk Bramante's, welches uns etwas kalt gelassen hat."[22]

Die Kritik des vorigen Jahrhunderts und die kühle

Zurückhaltung eines so enthusiastischen Wissenschaftlers wie Geymüller nehmen wir ernst. Die Memorialanlage nur gesehen als Modell "guter" Architektur, Inbegriff der Renaissance oder Ausfluß freien Genies wirkt auf uns etwas starr kapriziös. In dem Entwurf sehen wir eine geistige Leistung, die in der Lösung der gestellten Probleme besteht. Sie kann nur im Vergleich von Auftrag und Ausführung gewürdigt werden. Da uns vor allem an einem lebendigen Zugang zu Bramantes Werk liegt, nehmen wir in Kauf, daß wir den Auftrag nur sehr hypothetisch rekonstruieren können.

In seinem Gutachten für den Mailänder Dom empfahl Bramante, den Tigurio nicht in modernen Formen zu errichten, sondern dem gotischen Stil der Kirche anzugleichen.[23] Das Neue um seiner selbst willen lehnt er ab, vielmehr hält er den Deputierten stets die praktischen Notwendigkeiten der Kuppel vor Augen. Nicht persönlicher Ehrgeiz wird ihn in Rom getrieben haben, mit der Tradition und sogar seinem eigenen früheren Stil brüsk zu brechen. Zudem ist es ganz unwahrscheinlich, daß die spanischen Könige und die Observanten von S. Pietro in Montorio die Martyrienstätte Petri zu rein künstlerischen Experimenten zur Verfügung gestellt oder sie auch nur hingenommen hätten, wenn sie nicht in ihrem Sinn lagen. Sie werden den Anstoß gegeben haben, von der herkömmlichen Bauweise abzugehen. Weder gefühlsmäßige Eingebung, noch allein ein für uns fernliegendes Ideal von Klassik sind für die Kreiskomposition des Hofgrundrisses und die umfassende Antikenrezeption verantwortlich. Die Besonderheit des Auftrages bedingte die ausgefallene Form der Memorialanlage.

II. Gestalt des Klosters

Der langgestreckte Höhenzug am rechten Ufer des Tiber, der im Bereich zwischen dem Vatikan und Trastevere Gianicolo genannt wird, fällt nach Osten steil zur Stadt hin ab. Er folgt der spitzen Kehre des Flusses, in der Trastevere liegt. Innerhalb der Aurelianischen Mauer, zwischen Porta S. Pancrazio und S. Maria in Trastevere erhebt sich das Kloster von S. Pietro in Montorio über dem äußersten Abhang des Bergrückens. Das Terrain senkt sich hier leicht von Westen und von Süden, um dann im Osten und Norden fast senkrecht abzubrechen. Mächtige Stützmauern befestigen die Konventsgebäude und den kleinen Vorplatz vor der Kirchenfassade, zu dem jetzt eine Straße in Serpentinen hochführt.

Das Äußere der Kirche ist schlicht und einfach: ein Ziegelkubus mit einem Satteldach, an den im Westen ein kleiner polygonaler Chor anschließt.[1] Die bescheidene, nur von dem Portal und einer Fensterrose darüber belebte hochrechteckige Fassade, die ein Dreieck-Giebel krönt, besteht allein aus Haustein. Ungleich aufwendiger und differenzierter wirkt das Innere: Das Langhaus wird auf beiden Seiten von einer Reihe vier halbrunder Kapellen wie von Seitenschiffen begleitet. Gurtbögen und gebuste Hängekuppel bilden eine Vierung aus. Diese vereint sich mit dem Chor und zwei seitlichen Exedren zu einer Art Trikonchenanlage.[2] Die apsidalen Annexe treten außen deutlich hervor; sie wirken wie Seitenkapellen, nicht wie im Innenraum wie Querschiffe. Die Seitenkapellen erscheinen nur als schwache Ausbuchtungen, zwei von ihnen an der freistehenden Südflanke der Kirche wurden im 16. bzw. 17. Jahrhundert erweitert.[3] An der anderen Seite, wo der Konvent anschließt, werden sie von einer Mauer verblendet.

Nördlich neben der Kirche liegt ein enger rechteckiger Hof. Zwei schmale Flügel mit Zimmern in den Obergeschossen begrenzen ihn an den Langseiten; ein dritter, an die Kirchenfassade anschließender Flügel bildet die östliche, vier an den Chor anschließende Räume, denen ein tonnengewölbter Korridor vorgelagert ist, die westliche Schmalseite. Der schmale Raum unmittelbar neben dem Chor dient heute als Sakristei; sie war ursprünglich in dem nächsten, annähernd quadratischen Raum untergebracht.[4]

In der Mitte dieses bescheidenen Ensembles erhebt sich Bramantes berühmter Tempietto, ein runder dorischer Peripteros mit hohem Tambour über einem Stylobat, zu dem ein Ring von drei Stufen hinaufführt. Ihn krönt eine kräftig gesteilte Kuppel mit wuchtigem barocken Aufsatz. Die Säulen des Peristyls, Pilaster an der Wand der zylindrischen Cella und Lisenen am Tambour gliedern den Bau in acht Achsen mit Fenstern, Nischen und drei Türen. Der Haupteingang liegt im Osten; im Westen, hinter dem Altar des Innenraumes befindet sich nur ein Fenster, das den Seitentüren gleicht. Hier auf der Rückseite ist eine zweiläufige Treppe, die der Rundung des Stylobats folgt, in den Stufenring gebrochen.Sie führt zu einer gewölbten Rotunde unter der Cella hinab, deren Boden mehr als zwei Meter unter dem Hof liegt. Durch eine Öffnung im Zentrum erblickt man den goldgelben Sandboden des Gianicolo, in dem das Kreuz Petri aufgerichtet gewesen sein soll.

Eine starke Mauer trennt den Hof um die Martyrienstätte vom gleichfalls längsrechteckigen Kreuzgang. An diese Mauer grenzen der Süd- bzw. der Nordflügel der beiden Höfe. Ihr gegenüber liegt ein größeres Gebäude, "Palazzetto" genannt. Die westlichen Räume des Kon-

vents liegen auf einer Flucht mit denjenigen des Sakristeiflügels und entsprechen diesen auch in der Tiefe. Gleiche Maße hat die östliche Begrenzung, deren Außenwand auf der Höhe der Kirchenfassade läuft. Zwei Geschosse von schlichten, fast rohen Arkaden umgeben gleichmäßig auf allen vier Seiten den Kreuzgang. Sie ruhen unten auf Säulen, oben auf Pfeilern. Die Konventsgebäude wurden wie diejenigen im Hof nach der Konfiszierung von S. Pietro in Montorio (1870) aufgestockt.[5] Der Kreuzgang liegt ungefähr einen Meter tiefer als der Hof daneben und sein Boden senkt sich leicht nach Norden zu. Der Palazzetto und der Ostflügel stehen auf riesigen Stützmauern, die tief abfallen.

III. Geschichte des Klosters

Das Kloster im Mittelalter

Anfang des 17. Jahrhunderts kommt die Meinung auf, S. Pietro in Montorio, wo Petrus gekreuzigt worden sein soll, sei in der Zeit Konstantins des Großen und des Papstes Sylvester gegründet worden. Ottavio Panciroli versucht in seinem Führer zu den heiligen Stätten Roms von 16oo die Glaubwürdigkeit des Martyrienortes Petri zu bekräftigen, indem er das Kloster mit der schon früh erwähnten Kirche von S. Maria in castro aureo gleichsetzt. Diese Identifizierung beruht nur auf der vagen Namensverwandtschaft und stellte sich schnell als falsch heraus.[1] Es bleibt aber nicht ausgeschlossen, daß Panciroli an eine ältere Tradition mit anderen Voraussetzungen anknüpfte, denn die apostolische Visitation von S. Dorotea im Jahre 1624 erkannte die Gründung von S. Pietro in Montorio in konstantinischer Zeit an.[2]

Bereits im 8. bzw. 9. Jahrhundert wird eine Petrusverehrung mit dem Gianicolo verbunden. Der Codex Einsidlense nennt auf seinem 7. Gang zwischen Porta Aurelia, Molinae und Mica Aurea am Abhang des Gianicolo eine Kultstätte. Allerdings deren Beschreibung: "Fons S. Petri, ubi est carcer eius" trifft auf den Marmertinischen Kerker am Forum zu. Der Codex Einsidlense kopiert einen Romführer gleicher Art. Direkte Textverschiebungen treten nicht auf, wenn auch die klare Ordnung der Vorlage verwirrt wurde. Aber es findet sich eine Fülle orthographischer Fehler.[3] M. E. gehört der fragliche Passus nicht zum Forum, wie auch angenommen worden ist[4], sondern steht an der richtigen Stelle. Der Kopist entstellte nur den Inhalt. Die ursprüngliche Lesart mag ungefähr: "Mons S. Petri, ubi est cavea eius" oder ähnlich gelautet

haben.[5]

Wenig später als der Codex Einsidlense berichtet der liber Pontificalis Ravennatis von einem "monasterium beati Petri quod vocatur ad Januculum": Nachdem Petrus den Hl. Apollinaris zum ersten Bischof von Ravenna ernannt hatte, begleitete er ihn auf dem Weg zu seiner neuen Diözese dreißig Meilen vor die Tore Roms. An dem Ort des Petrusklosters ad Januculum kniete er zum Gebet nieder. Die Nacht verbrachten die Wanderer gemeinsam an der Stelle eines Petrusklosters "ad Ulmum". Dann zog Apollinaris allein weiter. An beiden Orten wandelte sich die Erde, welche der Körper des Apostels berührt hatte, in wundersamer Weise zu Stein.[6] Gio.Batt. Lugari konnte das Kloster ad Januculum, wo Petrus den steinernen Abdruck seines gebeugten Knies zurückließ, überzeugend mit S. Pietro in Montorio identifizieren.[7]

In den folgenden drei Jahrhunderten finden wir keine Erwähnung von S. Pietro in Montorio mehr. Eine indirekte Nachricht begegnet aber vielleicht in der zweiten erweiterten Auflage von Pancirolis Romführer.[8] Francesco M. Torrigio breitet sie in seinem Führer zu den "Sacri trofei del trionfante Prencipe degli Apostoli S. Pietro" von 1644 genauer aus: S. Dorotea in Trastevere beherbergte einen steinernen Knieabdruck, der laut seiner Dedikationsinschrift im Jahre 1500 aus einem zerstörten Heiligtum SS. Angeli in Gianicolo überführt wurde. Er soll von einem der knieenden Engel herrühren, die Petrus am Kreuz erschienen.[9] Während der Restaurierung von S. Dorotea 1737 wurde der Stein nach S. Maria in Trastevere gebracht, heute ist er verschollen.[10]

Schon 1123 in der Bulle Calixtus II. vom 7. Juni und 1192 im Katalog der römischen Kirchen des Cencio

Camerario wird das Heiligtum SS. Angeli genannt.[11] Gemeinsam mit S. Pietro in Montorio erscheint es zum erstenmal im Pariser Katalog von 1230. Die topographisch geordnete Turiner Aufstellung der Kirchen (um 1320) führt nach der Mica Aurea hintereinander "Ecclesia SS. Angeli in Janniculo habet sacerdotem et clericum" und "Ecclesia sancti Petri de Morrone VIII" auf. Daß SS. Angeli eine Pfarrkirche war, bestätigt ein Censuale von 1385. Im Jahre 1492, als sich das neue, heutige Gotteshaus von S. Pietro in Montorio seiner Vollendung näherte, wird das Heiligtum, jetzt als "SS. Angeli in Ginocchio", zum letzten Mal erwähnt. Beim Baubeginn des Tempietto 1500 lag es, wie wir gehört haben, in Trümmern.

Die angeführten Daten und die Verbindung mit dem Kult der Kreuzigung Petri lassen vermuten, daß SS. Angeli nahe bei oder im Bereich von S. Pietro in Montorio lag.[12] Der liber Pontificalis Ravennatis wußte offenbar nichts davon, daß das Martyrium des Apostelfürsten auf dem Gianicolo stattgefunden haben soll. Andererseits war die Legende, die er berichtet, späteren Zeiten wohl unbekannt. Vielleicht darf man in dem Stein von S. Dorotea den Abdruck erkennen, den Petrus hinterließ, als er sein Weggebet verrichtete.

Um 1280 bezogen die Coelestiner den Konvent. Nur acht Mönche dieses Ordens lebten um 1320 hier.[13] Aus zwei Bullen Sixtus IV., auf die wir im folgenden zurückkommen, geht hervor, daß S. Pietro in Montorio zu S. Pancrazio gehörte. Eugen IV. übergab das Kloster der Benediktinerinnen mit allen Besitzungen 1438 an die Ambrosianer ad nemus von S. Clemente. Die Zahl der Nonnen war so weit zurückgegangen, daß sie ihren Sitz verlassen mußten. Anscheinend fanden sie

in S. Pietro in Montorio eine letzte Bleibe. Nach ihrem Tod stand der Konvent leer.[14]

Schenkung des Klosters an die Amadeiter 1472

In der Lombardei hatte der portugiesische Franziskanermönch Amadeo Menez de Sylva eine bedeutende Reformbewegung seines Ordens ins Leben gerufen. Er kam im Jahre 1470 zum ersten Mal nach Rom, um von Paul II. Unterstützung für den Bau eines Klosters in Mailand zu erlangen. Durch Vermittlung des Ordensgenerals der Franziskaner, des Kardinals Francesco della Rovere, erhielt er die erbetenen und darüberhinaus noch weitere Vergünstigungen. Als Francesco della Rovere im folgenden Jahr als Sixtus IV. den Stuhl Petri bestieg, reiste Amadeo wieder nach Rom. Der Papst ließ ihm große Gunstbeweise zuteil werden, erlaubte ihm aber nicht, nach Mailand zurückzukehren, sondern hielt ihn als Beichtvater bei sich. Als Residenz schenkte er ihm den verlassenen Konvent von S. Pietro in Montorio.

Soweit die Lebensbeschreibung des S. Amadeo, die der Ordensgeneral der Franziskaner, Fra Mariano da Firenze, Anfang des 16. Jahrhunderts in enger Anlehnung an eine vita schrieb, die im Jahre 1486, vier Jahre nach dem Tod des S. Amadeo, in Mailand verfaßt wurde.[15] Die Schenkung erfolgte im ersten Regierungsjahr Sixtus IV. durch eine Bulle vom 14. Juli 1472. Der Kongregation der Amadeiter werden die Kirche mit dem Konvent, allen zugehörigen Gebäuden und Besitzungen übergeben. Zugleich wird ihnen zur Auflage gemacht, die Kirche und die zugehörigen Gebäude wiederherzustellen oder zu erweitern.[16]

Die vita berichtet weiter, der S. Amadeo habe den Konvent ungefähr zehn Jahre bis zu seinem Tod bewohnt.

Demnach scheint er ihn direkt nach der Schenkung bezogen zu haben. Ab 1476 sind Briefe von ihm überliefert, die S. Pietro in Montorio als Aufenthaltsort angeben.[17]

Beginn des Neubaus um 1481/83

Das Kloster muß nach der langen Zeit der Verlassenheit in einem Zustand gewesen sein, der Wiederherstellungsarbeiten mindestens in den Konventsgebäuden erforderte, um überhaupt bewohnbar zu sein. Einen Neubau scheinen die Amadeiter nicht vor 1481 in Angriff genommen zu haben. Mit einer Bulle vom 8. Mai dieses Jahres bekräftigt der Papst seine Schenkung gegen die Ansprüche der Ambrosianer ad nemus, die das Kloster vordem besaßen.[18]

Der Neubau begann nicht lange vor 1483 mit Unterstützung Ludwigs XI. von Frankreich. Am 5. März des Jahres dankt Sixtus IV. dem König für Geldzuwendungen an die fabrica von S. Pietro in Montorio.[19] Fra Mariano erwähnt in seinem Romführer von 1518 die französische Hilfe.[20] In dieser ersten Phase scheint nur weniges entstanden zu sein. Die vita des S. Amadeo von 1486 erwähnt gar keinen Neubau, der Führer des Francesco Albertini von 1510 übergeht den französischen Anteil.[21]

Eine Klosterchronik aus dem 18. Jahrhundert, die im Vatikan aufbewahrt wird, überliefert, daß unter Ludwig XI. der Chor der neuen Kirche begonnen wurde.[22] Für die Richtigkeit dieser Angabe spricht der Umstand, daß Langhaus und Chor nicht genau auf einer Achse liegen, und daß die spanischen Könige, die den Bau weiterführten, hier keine Wappen anbrachten, während sie das Langhaus mit ihren Insignien geradezu übersäten. Die alte Kirche wurde möglichst lange erhalten. Die

Mirabilia Romae, die 1489 bei Stephan Planck in deutscher Sprache erschienen, nennen sie wohl noch.[23]

Drei Klosterchroniken aus dem 18. Jahrhundert berichten übereinstimmend, daß unter Ludwig XI. auch Arbeiten am Konvent in Angriff genommen wurden, und zwar "sagrestia e quattro stanze contigue a pian terreno, nelle quali si vedono le armi di Spagna."[24] Diese an den Chor anschließende Zimmerflucht wurde wohl von den spanischen Königen vollendet und verändert.

Im Jahre 1483 starben Ludwig XI. und Sixtus IV. Danach kam der Neubau wohl kaum noch vorwärts, vielleicht wurden der Chor und Campanile vollendet.

Neubau der Kirche unter Ferdinand von Aragon 1488 - 1498

Aus den bisher herangezogenen Chroniken und Romführern wird uns reichlich überliefert, daß die spanischen Könige den wesentlichen Anteil am Neubau der Kirche hatten. Der zeitliche Verlauf der Arbeiten läßt sich aus einer Reihe von Briefen Ferdinands von Aragon erschließen.

Im September des Jahres 1488 beginnt die spanische Protektion: Ferdinand von Aragon veranlaßt in fünf Briefen, die vom 1o. und 23. des Monats datieren, alles nötige für den Bau von S. Pietro in Montorio: Er regelt die Vollmachten, die Finanzen, kümmert sich um die Grundform und Größe der Kirche und um ihren Baumeister, maestre Jorge de Castellon, schließlich setzt er sich mit den alten Ansprüchen von S. Clemente auseinander, die trotz der beiden Bullen Sixtus IV. anscheinend immer noch geltend gemacht wurden.[25]

Die spanischen Gesandten am päpstlichen Hof, der Doktor von Medina und der spätere Kardinal Bernar-

dino de Carvajal, erhalten volle Verfügungsgewalt und beziehen jährlich 5oo Golddukaten für den Bau.

Am 14. April 1493 ist der Innenraum der Kirche fertiggestellt: Am 8. Juni des Jahres bestätigt der König ein Schreiben Bernardinos de Carvajal vom 14. April, der den Stand der Arbeiten berichtet hatte. Gleichzeitig setzt er ihn davon in Kenntnis, daß er die Bereitstellung von weiteren tausend Dukaten veranlaßt hat. Am selben Tag beauftragt er den Vicekönig von Sizilien, diesen Betrag nach Rom zu überweisen.[26] Die spanischen Wappen im Langhaus der Kirche tragen den Granatapfel Granadas; die Nachricht von der Eroberung der Stadt erreichte Rom am 1. Februar 1492. Also kann die Innenausstattung erst nach diesem Tage beendet worden sein.[27] Im Jahre 1494 hören wir von einem feierlichen Pontifikalamt, das der Kardinal Raimondo Perauld in der Kirche las[28], diese wird damals fertiggestellt gewesen sein.

In den Jahren 1493 bis 1498 wurde der Kirche die Haustein-Fassade vorgeblendet: Die Geldzuwendungen des Königs am 8. Juni 1493 dürften für diese Arbeiten bestimmt gewesen sein. Aus einem Brief des Jahres 1496 erfahren wir von einer Bauunterbrechung, da die finanzielle Unterstützung ausblieb.[29] Am 17. August 1498 bedankt sich Ferdinand von Aragon beim Kardinal von S. Croce für eine detaillierte Aufstellung der gesamten Baukosten und einen Plan der Kirche und des Konvents.[3o] Diese Abrechnung bezeichnet anscheinend die Fertigstellung der Kirche.

In demselben Schreiben kündigt der König neue Gelder und ausführliche Anweisungen an. Sie betreffen mit aller Wahrscheinlichkeit den Bau der Memorialanlage über der Kreuzigungsstätte Petri, den wir ge-

sondert abhandeln werden.

Die Leitung des Neubaus hatte am Anfang den spanischen Gesandten in Rom, und als solchem auch Bernardino de Carvajal (1455 - 1523) oblegen. Später übernahm er allein die Führung der Arbeiten; er behielt sie auch bei, nachdem er bei der ersten Kardinalserhebung Alexanders VI. im Jahre 1493 den Purpur erhielt. Ab 1495 stand er als Titelkardinal von S. Croce in Gerusalemme auch der von der spanischen Krone finanzierten Restaurierung dieser Kirche vor.[31]

Umbau des Konvents ab 1523

Wir haben bereits erwähnt, daß der Sakristeiflügel, der an den Chor der Kirche anschließt, wohl von Ludwig XI. begonnen, unter Ferdinand von Aragon vollendet und nach den Plänen Bramantes umgestaltet wurde.

Aus den Schenkungsbullen Sixtus IV. geht hervor, daß bereits im Mittelalter ein Kreuzgang existierte. Er wurde vielleicht im Quattrocento renoviert, aber ein völliger Neubau war m. E. damals noch nicht geplant.

Zwanzig Jahre nach der Vollendung des Tempietto nahm Karl V. die Bauarbeiten in S. Pietro in Montorio wieder auf. In einem Brief vom 26. Juni 1523 erklärte er sich bereit, 500 Golddukaten jährlich aufzubringen, also den gleichen Betrag, den Ferdinand von Aragon am Anfang ausgesetzt hatte.[32] Unter dem Kardinal Clemente Dolera di Meneglia, der von 1553 bis 1557 Ordensgeneral der Franziskaner war, fanden die Arbeiten ihren Abschluß.[33]

In dieser Bauphase entstanden die vier Raumfluchten um den Kreuzgang, denen einheitlich zwei Geschosse einfacher Arkaden vorgeblendet sind. Um auch für den

Südflügel ein Obergeschoß zu ermöglichen, mußte in den Hof um den Martyrienort eine Mauer parallel zur alten Trennwand eingezogen werden. Ein entsprechender Einbau erfolgte an der Nordflanke der Kirche.

Restaurierung und Befestigung des Gianicolo um 1605

Mit einem Brief vom 26. Juli 1604 sandte Philipp III. von Spanien 3000 Dukaten für die Restaurierung des Klosters, zum Bau eines Weges und zum Ankauf umliegenden Grundes.[34] Der spanische Botschafter in Rom, Juan Fernández Pancheco, Herzog von Escalona, leitete die Arbeiten.[35]

Er ließ den Ost-Abhang des Gianicolo mit einer mächtigen Stützmauer befestigen und den alten, steilen Aufstieg, der direkt zum Kloster führte, durch eine bequemere, gewundene Straße ersetzen. Vor der Kirche, wo vormals das Gelände abfiel, entstand ein großzügiger Platz. Um ihn zu planieren, wurde ein Teil des Bodens abgetragen und die zweiläufige Treppe zum Kirchenportal, das nun nicht mehr zu ebener Erde lag, geschaffen. Hier und am Tempietto (1605) ließ der Herzog sein Wappen anbringen.

Restaurierungen des Konvents im 19. Jahrhundert

Im Jahre 1799 fiel die französische Revolutionsarmee in Rom ein. Zu den vielen Klöstern, die unter diesem Ereignis zu leiden hatten, gehörte auch S. Pietro in Montorio. Die Truppen und die Bevölkerung der Stadt plünderten den Konvent und demolierten ihn soweit, wie das von Hand eben möglich war. Der reiche Bilderschmuck der Kirche wurde nach Frankreich entführt. Die folgende Wiederherstellung zog sich ungefähr zehn Jahre hin.[36]

Im Jahre 1812 richtete ein Erdbeben erneut schwere

Schäden im Konvent an.[37] Kurz nachdem sie behoben waren (1825), fielen wieder französische Armeen über das Kloster her: Am 1. Juli 1849 rückte der General Oudinot nach Rom ein, um das päpstliche Regiment wiederherzustellen. Das Artilleriefeuer der Belagerer hatte Kirche und Konvent schwer getroffen. Ein Bild der Zerstörungen gibt eine Zeichnung des A. Bertaccini von 1849: Mehrere Einschüsse hatten große Breschen in den Chor geschlagen, das Obergeschoß des Sakristeiflügels war eingestürzt.[38] Paul Letarouilly berichtet erleichtert, daß der Tempietto verschont blieb.[39] Der Architekt Adamo Tadolini leitete 1855 die Restaurierung.[40]

Am 20. September 1870 rückte die Division Bixio durch die Porta S. Pancrazio in die ewige Stadt ein. Die Garibaldischen Soldaten quartierten sich in S. Pietro in Montorio ein, bei welcher Gelegenheit unter anderem die Bibliothek und das Archiv teils verbrannt, teils zu artfremden Zwecken benutzt wurden. Nach der Befreiung Roms wurde das Kloster verstaatlicht. Auf Einspruch der spanischen Krone gingen im Jahre 1876 die Konventsgebäude in deren Besitz über und wurden Sitz der spanischen Akademie der Schönen Künste. In den folgenden Jahren wurden sie und der Sakristeiflügel, der nunmehr den Mönchen als Wohnung dienen mußte, aufgestockt.[41]

Die Kette von Unglücken schließt mit einem Erdbeben im Jahre 1915, das die Kirche beschädigte. In der Folge wurden umfassende Sicherungsarbeiten vorgenommen.[42]

IV. Baugeschichte des Tempietto

Die Berufung Bramantes

Die früheste ausführliche Lebensbeschreibung Bramantes gibt Vasari. Er stützt sich auf viele zeitgenössische Quellen, die noch überliefert sind; aber es ist auch bekannt, daß er darüber hinaus keine besonderen Informationen besaß.[1] Die vita beginnt mit den Hauptdaten der Jugend Bramantes. Seinen langen Aufenthalt in Mailand streift sie nur flüchtig und zwar so, als ob er dort hauptsächlich als Maler tätig gewesen wäre. Im Jahre 1499 faßte der Meister nach Vasari den Entschluß, sich ganz der Architektur zu widmen und zog nach Rom, um von den antiken Ruinen zu lernen. Anfangs mußte er neben seinen Studien geringe Aufträge besorgen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Dann aber habe Julius II. den Künstler bei seiner Forschertätigkeit entdeckt. Er machte ihn zum Vollstrecker seiner großen Pläne: Cortile del Belvedere. Es folgt eine Aufzählung kleinerer Werke, darunter der Tempietto. Schließlich wuchs Bramantes Mut derart, daß er begann, die alte Petersbasilika zu erneuern.

Die Zuschreibung des Tempietto an Bramante kann durch Baudokumente zwar nicht belegt werden, sie wird aber durch viele Zeugnisse des Cinquecento bestätigt und ist nie bezweifelt worden.[2]

Für eine Datierung des Tempietto bietet Vasaris Beschreibung keinerlei Anhalt, aber sie behauptet, daß Bramante ohne konkreten Anlaß nach Rom übersiedelte. Hier handelt es sich nicht um eine historische Feststellung, sondern um eine Anekdote, wie sie für Vasari typisch ist. So entdeckt Cimabue den jungen Giotto, der sich von der maniera greca weg der Natur zuwandte, als Hirtenknaben nach der Natur zeichnend.[3] Vasari wußte aus Cesarianos Vitruvkommentar, daß Bramante sich in

Mailand durchaus als Architekt verdient gemacht und einiges Ansehen erlangt hatte.[4] Er berichtet auch an anderer Stelle, daß die Kriegszurüstungen Karls VIII. zu einer schweren Krise für Mailand führten, und daß die Eroberung des Herzogtums durch die Franzosen im Jahre 1499 die Künstler vom glanzvollen Hof der Sforza vertrieben. Vasari erwähnt diese Umstände in der vita Bramantes nicht, da er hier plastisch darstellen möchte, wie der geniale Künstler die antike Architektur zu neuem Leben erweckte.

Bramante wird am 2o. Dezember 1498 zum letzten Mal in Mailand dokumentarisch erwähnt, als ihm ein Modell für den Konvent von S. Ambrogio vergütet wird. In der Mitte des Jahres 15oo befindet sich der Bau am Kreuzgang von S. Maria della Pace in Rom unter seiner Leitung bereits in fortgeschrittenem Stadium.[5]

In dem bereits zitierten Schreiben vom 17. August 1498 verweist Ferdinand von Aragon auf ein separates Paket mit Anweisungen für den Fortgang der Bauarbeiten im Kloster von S. Pietro in Montorio. Für das, was nach seinem Willen noch auszuführen bleibt, veranschlagt er tausend Dukaten. Wieder soll der Vicekönig von Sizilien die Kosten tragen. Diese neuen Anweisungen sind verschollen. Doch geht aus dem Brief hervor, daß sich der König ausführlich äußerte, während er für die Arbeiten an der Kirche nur wenige generelle Anweisungen gesandt hatte: Die neuen Richtlinien gelten mit aller Wahrscheinlichkeit für den wesentlichsten Teil des Neubaus, den Hof und die Memorie der Kreuzigung Petri. Nachdem das Schreiben in Rom eingetroffen war, suchte die fabrica von S. Pietro in Montorio vermutlich einen Architekten für die schwierige Aufgabe.

Die Kongregation der Amadeiter hatte ihren Hauptsitz in Mailand und vergab dort große Bauaufträge.[6] Noch im Jahre 1494 stand ein Mailänder dem Konvent von S. Pietro in Montorio vor. Als Ferdinand von Aragon die Kirche

fortzuführen begann, kümmerten sich die Mönche um den Baumeister.[7] Man darf demnach annehmen, daß Bramante in Mailand das Angebot erhielt, die Memorie für die spanischen Könige zu errichten, und diesem Ruf folgte, als sich abzeichnete, daß die politische Entwicklung sein Arbeitsfeld am Hof der Sforza beschränken würde.

Wenn Bramante wie vorher der König einen Riß des Klosters erhielt, kann er bereits in Mailand Teile seines Planes ausgearbeitet haben. In diesem Fall wird auch Leonardo da Vinci seinen Rat beigesteuert haben. Dieser Gedanke widerspricht der geläufigen Vorstellung, daß der Tempietto nur aus der Erfahrung und dem Leben mit der römischen Antike erwachsen sein könnte. Dies an Vasari orientierte Konzept trifft wohl für Details der Gliederung zu. Und möglicherweise hielt sich Bramante bereits früher in der ewigen Stadt auf. Wir werden aber sehen, daß das Projekt der Memorialanlage einem strengen Schema unterworfen ist, welches sehr wohl außerhalb Roms gefunden werden konnte, etwa in den theoretischen Studien Francescos di Giorgio. Nicht antike Rundtempel, sondern Vitruvs Lehrbuch bestimmte die Form des Tempietto. Die hohe Originalität des Projektes und in Verbindung damit seine besondere Rationalität aber lassen an Leonardo denken. Seine Architekturzeichnungen bilden den neuen Stil der Hochrenaissance klarer vor als Bramantes eigene Mailänder Werke.

Bau des Tempietto von 1499/1500 bis 1502/03

Am 9. Juni 1500 wurde ein Altar über der Stätte, an der Petrus gekreuzigt wurde, geweiht. Die betreffende Bulle ist nur in Abschriften aus dem 18. Jahrhundert erhalten.[8] In der Krypta des Tempietto ist eine Tafel angebracht, die ihren Text wiedergibt. Die Bulle führt

die eingeschlossenen Reliquien an: Diese Liste stimmt nicht mit derjenigen des Hochaltares der Kirche, wohl aber mit derjenigen des Altares in der Krypta des Tempietto überein. Wir werden später zeigen, daß die Krypta bereits lange vor der Jahrhundertwende bestand. Nachdem sie als Fundament des Tempietto hergerichtet war, wurde sie als das zentrale Heiligtum des Klosters vermutlich sofort geweiht. Der obere Altar der Cella hat demgegenüber sekundäre Bedeutung und schließt keine wesentlichen Reliquien ein.

Als man 1628 den heutigen Eingang zur Krypta mit der doppelläufigen Treppe anlegte, fand man in der Wand unter der Erde einen Gedenkstein, der nach seiner Inschrift von Bernardino de Carvajal im Jahre 1502 gesetzt wurde, nachdem die spanischen Könige das Heiligtum errichtet hatten.[9] Vielleicht war der Tempietto demals im Rohbau aufgeführt. Mit seiner Vollendung (1503 ?) brachen die Arbeiten ab; die weiteren Teile der geplanten Memorialanlage blieben unausgeführt.[10]

Veränderungen und Restaurierungen des Tempietto

Im Vergleich zu dem ungünstigen Schicksal vieler der römischen Werke Bramantes hat der Tempietto die Zeit nur wenig verletzt überdauert. Aber seine Erscheinung unterscheidet sich wesentlich von der ursprünglich beabsichtigten, da die Ringloggia nicht ausgeführt wurde. Als mit dem Abbruch der Arbeiten im Hof die geplanten Bindungen des Gesamtprojektes entfielen, verlor die Disposition des Tempietto, die sorgfältig auf einen nahen Blickpunkt abgestimmt war, teilweise ihren Sinn.[11] So scheinen schon um 1530 verschiedene Architekten daran gedacht zu haben, den damals bereits defekten Kuppelaufsatz ganz zu ersetzen, weil sein hoher, auf starke Untersicht berechneter Sockel nunmehr disproportioniert wirkte.[12]

Veränderung der Kuppel 1605

Die Kuppel wurde wesentlich erhöht. Der Aufsatz wurde durch einen neuen ersetzt, der sich zwar an die alte Disposition hält, aber auf erheblich niedrigerem Sockel sitzt. Die neue Bleibedeckung entsprach der ursprünglichen, allerdings wurde zwischen ihr und dem Kranzgesims ein circa 50 cm breites Band eingezogen. Die Steilung der Kuppel genügte, um die strenge, betont klassische Memorie Bramantes in einen gefälligen "niedlich gestalteten Rundbau"[13] zu wandeln. Diese Veränderung bildet ein spätes, aber typisches Beispiel für jene Umgestaltungen der zweiten Hälfte des Cinquecento, deren Charakter Hans Sedlmayr treffend beschrieben hat.[14]

Eine Dedikationstafel von 1605 sagt aus, daß die Kuppel renoviert wurde, weil sie einzustürzen drohte.[15] Gustavo Giovannoni veröffentlichte nach einer Bohrung im Jahre 1922 einen Baubefund des Inhalts, daß die Kuppel aus zwei Schalen in Gußmauerwerk bestehe, zwischen denen eine dünne Ziegelschicht (ca. 20 cm) liege. Giovannoni nahm an, daß die beiden Mörtelschichten aus der gleichen Zeit stammen, weil sie gleichartig beschaffen seien.[16] Demgegenüber führt uns die seltsame, statisch nicht erklärbare Struktur der heutigen Kuppel zu der Vermutung, daß die untere Schale die alte Kuppel darstellt, während die obere ihr 1605 übergestülpt wurde.[17] Die Ziegelhaube sollte vermutlich die alte Mörtel-Kalotte sichern; in dieser Funktion kann sie sowohl von Bramante als auch von dem späteren Restaurator eingeführt worden sein. Giovannonis graphische Darstellung seiner Untersuchung bestärkt unsere Vermutung. In seinem Querschnitt, wenn er auch sehr ungenau ist, gleicht die untere Schale deutlich der Kuppel, die wir als die ursprüngliche rekonstruieren.

Ausschmückung der Krypta 1628/29

Die alte, unansehnliche, kaum zugängliche Krypta, die spelunca des S. Amadeo, wurde prächtig mit polychromen Marmor ausgekleidet und ihr Altar erhielt das heutige Tabernakel mit einem Bild der Kreuzigung Petri. Eine zweiläufige Treppenanlage wurde in den Stylobat gebrochen, um einen reibungslosen Verkehr der Gläubigen zu ermöglichen, die durch eine große Gittertür den Martyrienort betrachten wollten. Durch diesen entscheidenden Eingriff verlor der Tempietto seinen besonderen Charakter eines rundum gleichen Baus: Er erhielt eine Schauseite.

Die Umänderung entsprach einem allgemeinen Wunsch der Gegenreformation, die Martyrienstätten vorzuzeigen und damit quasi ihre geschichtliche Wahrheit zu bezeugen.[18] Sie geht auf die private Initiative des Karmelitaner-Paters Domenico di Gesù Maria della Scala zurück, der durch den Sieg des kaiserlichen Heeres über die Lutheraner in der Schlacht am Weißen Berge bekannt geworden war.[19] Philipp IV. von Spanien leistete großzügige finanzielle Unterstützung.

In Zusammenhang mit diesen Arbeiten brach man wohl auch die Stüfchen in den Stylobat, die heute zu den Seitentüren des Tempietto führen.[20] Die Füllnischen in den Ecken der Cella schmückte man mit Sitzstatuetten der vier Evangelisten. Vielleicht erhielt der ganze Innenraum einen neuen Anstrich.

Mit einem Schreiben vom 11. November 1628 schickte Philipp IV. 6ooo Dukaten.[21] Eine Dedikationsinschrift, die um die Wand der Krypta läuft, datiert das Ende der Arbeiten in das gleiche Jahr.[22] Zwei Berichte aus der Mitte des Seicento vermitteln ein ausführliches Bild des Umbaus. Sie geben als Datum für die Vollendung

1629 an.[23]

Wiederherstellung des Tempietto 1800 bis 1804

Bei der Besetzung Roms im Jahre 1799 wurde der Tempietto schwer beschädigt. Vor allem konfiszierten die französischen Truppen sämtliches Metall. Sie rissen Gitter und Mauerklammern heraus und entfernten sogar die Bleibedeckung der Kuppel. Dadurch war der Tempietto schutzlos der Witterung ausgesetzt. Die zarte Balustrade über dem Peristyl zerbrach an vielen Stellen. Die Altäre waren verwüstet.

Der Archäologe Carlo Fea und der Architekt Giuseppe Camporese leiteten die Wiederherstellung. Sie sollte nicht der Verschönerung dienen, sondern nur ein Minimum an finanziellem Aufwand erfordern. Der gesamte Konvent und die Kirche waren demoliert, und diesen galt verständlicherweise die Hauptsorge der Fratres. Um Geld zu sparen, erhielt die Kuppel eine Schieferdecke statt der alten Bleihaube. Abgesehen davon wurde die frühere Gestalt des Tempietto wieder hergestellt. Defekte Teile wurden ausgebessert oder erneuert wie etwa die Balustrade über dem Peristyl. Der plastische Altarschmuck in der Cella und der Krypta wurde überarbeitet.

Eine Reihe von Bittschriften und Kostenvoranschlägen im Archiv der Propaganda Fide, der S. Pietro in Montorio zeitweise unterstand, berichtet ausführlich von den Verwüstungen im Kloster und von der seit 1800 folgenden Wiederherstellung.[24] Eine Dedikationstafel von 1804 nennt die Leiter der Arbeiten am Tempietto.[25] Den Zustand nach der Restaurierung stellt Paul Letarouilly in seinem Werk "Edifices de Rome moderne" dar.[26]

Wiederherstellung der Bleihaube der Kuppel um 1842/44

Letarouilly berichtet in dem 1849 erschienenen ersten Textband seines Werkes über die römischen Bauten, er habe auf seiner zweiten Romfahrt bemerkt, daß die Kuppel nicht mehr in Schiefer, sondern mit Blei gedeckt sei. Seine zweite Reise, während der die Abbildungen seines Buches entstanden, fand in den Jahren 1844 bis 1845 statt. Der große Romführer von Ernst Platner und anderen erwähnt noch 1842 die frühere Schieferdecke.[27]

Die Schicksalsschläge, die das Kloster im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts trafen, mögen auch den Tempietto angegriffen haben. Während der Wiederherstellung des Konvents nach der Beschießung im Jahre 1848, über die der Romführer Allessandro Rufinis (1857) berichtet, wurden wohl nur kleinere Ausbesserungen vorgenommen.[28] Vielleicht erhielt die Cella damals die weiße Tünche, welche heute die frühere Ausmalung überdeckt, die noch Letarouilly abbildet.

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

Im Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Klosters vor Bramantes Eingriff versuchen wir zu zeigen, daß die Krypta bereits lange vor dem Tempietto bestand, und daß der Durchmesser des kleinen zylindrischen Raumes auch während des Neubaus nicht verändert wurde.[1] Bis zur Restaurierung von 1628/29 hatte die Krypta etwas vom Charakter einer Höhle, wie Fra Mariano schreibt. Sie war schmucklos, feucht und dunkel, fensterlos.

Eine Öffnung in der Mitte des Bodens gab vielleicht wie heute den Sandboden des Gianicolo frei, in dem das Kreuz Petri aufgerichtet war. Ein runder Durchbruch im Gewölbescheitel darüber erlaubte, von der Cella aus den heiligen Ort zu betrachten. Schon vor dem Bau des Tempietto scheinen sich in der Krypta die zwei Säulen befunden zu haben, zwischen denen Petrus das Martyrium erlitten haben soll.[2] Der mit kostbaren Reliquien ausgestattete Altar des S. Amadeo im Osten des kleinen Raumes ist ebenfalls erhalten geblieben. Ihn schmückte ursprünglich vielleicht die um 1500 zu datierende Petrusstatuette, die heute in seinem Tabernakel steht. Zwei Engel, die zu ihren Seiten in die Wand eingelassen sind, mögen aus ihrem ehemaligen Rahmen stammen.

Die beiden Seitentüren und der Eingang zur Cella, zu dem allein Stüfchen im Stylobat führten, haben die alte Form bewahrt. Aber der Eingang zur Krypta im Westen wurde 1628/29 vergittert. Von hier aus konnte man ursprünglich über eine sehr steile und unbequeme Treppe die unterirdische Rotunde erreichen. Der hohle Altar der Cella ist mit der weit vorspringenden Mensa und dem Kastenretabel stufenförmig angelegt, um die Treppe zur Krypta unter ihm zu verdecken. Die Altarplastik wurde Anfang des 19. Jahrhunderts überarbeitet.

Die Sitzstatue Petri in der Nische über dem Retabel mag die Kopie nach einem 1799 zerschlagenen Original darstellen.

Die Kuppel bestand aus zwei konzentrischen Schalen, deren Abstand der Stärke des Mauerzylinders entsprach. Eine halbkugel-förmige Kalotte setzte entsprechend den Regeln der "prospectiva aedificandi" ungefähr 1 palmo über dem Kranzgesims im Innenraum der Cella an. Die Außenschale hatte wie die Cella einen Radius von 13 palmi; sie bildete aber nur ein Kugelsegment von 12 pmi. Höhe, weil das äußere Kranzgesims 2 pmi. höher als das innere liegt. Diese Disposition zeigt, daß die Kuppel in der starken Untersicht, die im geplanten Hof allein möglich war, flach wirken sollte wie am Pantheon und an römischen Memorialbauten. Bramante beabsichtigte nicht die Erscheinung einer vollkommenen Halbkugel.[3]

Sechzehn Rippen der Bleihaube liefen wie heute von den Lisenen des Tambours im Scheitel zusammen, den ein kandelaberförmiger Aufsatz bekrönte. Ein zylindrischer Sockel hob einen Volutenkranz gerade so hoch, daß er aus der Untersicht auf der Kuppel aufzusitzen schien. Dieser trug eine schlanke Metallspitze.

Vermutlich war der Tempietto einheitlich in einem hellen haustein-ähnlichen Ockerton gestrichen. Dunkler hoben sich davon die Bleihaube der Kuppel, die Säulen des Peristyls und vielleicht auch seine Pilaster ab. Der Rahmen des Eingangs, Kapitelle und Basen der Säulen bestehen aus Marmor. Es ist möglich, daß die Cella ursprünglich polychrom dekoriert war wie S. Maria delle Grazie, wie es in Mailand und Rom üblich war. Ein Muster bunter Steine in der Art der Cosmaten ist in den Boden eingelegt. Die Altarplastik war wohl farbig gefaßt. Bevor der ganze Raum weiß getüncht wurde, trugen die

Friese Eierstäbe und andere architektonische Zierelemente.[4] Letarouilly sah noch eine Ausmalung der Kuppel, die m. E. auf Bramante zurückgeht:[5] Sie setzte ungefähr 1 pmo. über dem Kranzgesims ein. Die Kalotte war als blauer Sternenhimmel vorgestellt. Acht Bänder liefen ähnlich wie außen von den Lisenen des Tambours zum Scheitel zusammen. Dort trafen sie auf einen Tondo, der eine Blume einfaßte.

Begründung

Heinrich von Geymüller leitete in seinem St. Peter-Buch die Geschichte der Rekonstruktionen ein.[6] Er und viele folgende Versuche gehen oft mehr von einem vorgefaßten Konzept des Renaissancestils, als von Quellen und Baubestand aus.[7] Besondere Verwirrung stiftete die Zuschreibung eines "modello" von Federigo Barocci, Uff. 135, an Bramante als Vorstudie zum Tempietto.[8] Bedeutende Beiträge lieferten neben Giovannoni in neuerer Zeit Earl Rosenthal, Stefan Waetzoldt und besonders Arnaldo Bruschi.[9]

Unsere Rekonstruktion stützt sich auf das Maßsystem der geplanten Hofanlage, das wir unten darlegen werden auf die im vorigen Kapitel angeführten Berichte und die Darstellungen des Tempietto, besonders aber auf die Architekturzeichnungen, die im Katalog zusammengestellt und besprochen sind.

Nur wenige Bauten wurden so oft in der Renaissance gezeichnet wie der Tempietto. Und dennoch lassen sich gerade die wichtigen Fragen nicht ohne weiteres beantworten. Die Zeichner des Cinquecento geben nicht wie moderne Pläne einfach den Baubestand wieder, sondern bemühen sich um eine anschauliche und sinnvolle Form der Darstellung.[10] Dabei schlagen sie verschiedene Wege ein, so daß dieselbe Situation unterschiedlich und manchmal gegensätzlich wiedergegeben wird. Eine

statistische Abwägung führt hier natürlich nicht weiter, sondern es müssen die Gründe für die Unterschiede aufgesucht werden. Die Vermessungsskizze des Aristotele da Sangallo bietet dabei eine wesentliche Hilfe, weil sie den Baubestand ohne Überlegungen über das Darstellungsproblem festhält und zudem die Schwierigkeit der Übertragung "ins Reine" ausdrücklich anmerkt.[11]

Nur ein sehr beschränkter Teil der Zeichnungen stützt sich auf eigene Bauaufnahmen.[12] Viele Verunklärungen und Entstellungen entstanden beim Kopieren, teils durch Unachtsamkeit und eine quasi zwangsläufige Vergröberung, oft aber auch bewußt, sei es um den Bau dem modernen Geschmack anzugleichen wie in den Architekturtraktaten Serlios und Palladios,[13] sei es um die Vorlage zu korrigieren[14] oder die Darstellungsart zu verbessern. Dies läßt sich exemplarisch an der großen Gruppe von Kopien verfolgen, die auf das Römische Musterbuch zurückgehen.[15]

Eine weitere Schwierigkeit entsteht schließlich dadurch, daß sich die Architekten aufwendige Vermessungen gern ersparten. Die Zeichnungen, die wir im Katalog als "Bramante-Gruppe" zusammengefaßt haben, bilden hier den Ausgangspunkt.[16]

Krypta

Zwei Zeichnungen im Römischen Musterbuch und die Beschreibungen der Umgestaltung von 1628/29 vermitteln ein deutliches Bild vom ursprünglichen Aussehen der Krypta.[17] Die für den Kult so wichtigen Öffnungen im Boden und im Gewölbe darüber sind nicht belegt. Das bedeutet nicht, daß sie erst im Barock geschaffen wurden: Ähnlich werden oft auch die Altäre übergangen. Das Schweigen der ausführlichen Bauberichte weist viel-

mehr darauf hin, daß sie bereits vorher bestanden.[18] Dies gilt besonders für den Durchblick im Gewölbe, der früher notwendig war, durch die Treppenanlage und die große vergitterte Tür dann aber überflüssig wurde. Auf die Petrusstatuette kommen wir im Zusammenhang mit der Altarplastik der Cella zurück.

Zugang zur Krypta

Das Römische Musterbuch und die Vermessungsskizze des Aristotele da Sangallo belegen, daß von der heute vergitterten Tür im Westen der Cella eine Treppe in die Mitte der Krypta hinunterführte.[19] Ein offensichtlich später eingefügtes Profil vor dieser ehemaligen Türe und eine Ausbesserung im Boden des Peristyls davor weisen noch darauf, daß sich hier ein Eingang befand.

Altar der Cella

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß Bramante mit der Schaffung des Altares nicht nur einer liturgischen Forderung genügte, sondern damit auch einen architektonischen Sinn verband; im Innenraum der Cella verdeckte er den Zugang zur Krypta: Das Retabel reicht bis zum Sturz des Krypta-Einganges, und die Kante zwischen der Vorderseite der Mensa und dem Gewölbe liegt gerade so weit über der Treppe, wie der Eingang hoch ist.[20] Diese genau ausgewogene Disposition verlor nach dem Umbau von 1628/29 ihren Sinn.

Wenn der Tempietto nur drei Türen gehabt hätte, wäre es nicht verwunderlich, daß viele Grundrisse vier angeben, um eine Symmetrie über zwei Achsen herzustellen. Daß man aber bei der tatsächlich vollkommenen Symmetrie oft nur drei dargestellt hat, leuchtet nur dann ein, wenn man sich die Probleme vor Augen

hält, welche die komplizierte Situation hier den Zeichnern des Cinquecento aufgab. Zwar hatte der Mauerring vier Türen, aber nur drei führten in den Tempietto, wie Pietro Cataneo und Bernardo Gamucci feststellen, die letzte bildete den Eingang zur Krypta und war in der Cella gar nicht zu bemerken, weil der Altar sie verdeckte.[21]

Aristotele da Sangallo bemerkt, im Innenraum der Cella seien vier Nischen und darin drei Eingänge. Es wären vier, fügt er an, mit jenem, der hinter dem Altar unter den Tempietto führt. Selbst hier spürt man noch, wie er um eine Formulierung ringen muß.[22] Im Grundriß stellt er alle vier Türen und die Treppe dar mit der Anmerkung: führt nach unten. Den Altar läßt er fort.[23] Die Kopie in der Albertina muß ohne die Notiz den Eindruck erwecken, als hätte die Cella vier Eingänge.[24] Eine verlorene Zeichnung aus dem Bramante-Kreis, die durch drei Kopien überliefert ist, stellte wahrscheinlich wie der Architekt heute den Altar und dahinter die Tür dar.[25] Dosio wählte den gleichen Weg, aber seine Zeichnung kann bei mangelnder Ortskenntnis nur Ratlosigkeit erwecken.[26] Der Kodex Trivulzio umgeht das Problem, indem er den Altar nur durch ein Kreuz kennzeichnet.[27] Der Meister des Römischen Musterbuches konnte sich im großen Grundriß und Querschnitt nicht fest entschließen, bietet dann aber in seiner Kopie danach eine konsequente Lösung an.[28] Der Kopist des Kasseler Kodex vergißt die notwendigen Bezeichnungen seiner Vorlage, so daß Altar und Kryptatür überhaupt fortfallen.[29]

Altarplastik

Letarouilly bildet zum ersten Mal den Altar in seiner heutigen Form ab.[30] Frühere genaue Darstellungen

oder Beschreibungen sind nicht bekannt. Die Plastik trägt die stilistischen Züge der Zeit um 1500, allerdings wird auch spürbar, daß sie bei der Restaurierung 1800/04 überarbeitet wurde.[31] In einem Kostenvoranschlag von 1800 hatte der Architekt Pietro Santoni dies in Rechnung gesetzt.[32] Größere Änderungen sind nicht belegt und bei der eklatanten Geldnot, die aus den Dokumenten dieser Wiederherstellung spricht, auch nicht wahrscheinlich.[33]

Der Superior von S. Pietro in Montorio beklagt 1805 in seinem Bericht über die Verwüstung des Konvents im Jahr 1799, daß von den zwei Petrusstatuen des Tempietto eine in Stücke zerschlagen, die andere beschädigt worden sei.[34] Die Memorie Istoriche, die vor 1799 entstanden, führen diese beiden Figuren über dem Altar der Cella und in einer kleinen Nische der Treppenanlage auf, die zur Krypta führt.[35] Die letztere Statuette wurde nach dem Zeugnis der Bauberichte von 1628/29 hier aufgestellt, nachdem der Altar der Krypta sein heutiges Tabernakel mit einem Bild der Kreuzigung des Apostelfürsten erhalten hatte. Sie steht wieder an ihrem ursprünglichen Ort. Die große Sitzstatue über dem Altar der Cella zeigt keine Bruchspuren. Ihr seltsam undefinierbarer Stilcharakter mag sich daraus erklären, daß sie eine Kopie nach dem zerstörten Original darstellt.[36]

Äußere Kuppelschale

Fast alle Darstellungen des Tempietto geben der Kuppel ungefähr die Form einer Halbkugel.[37] Aristotele da Sangallo notiert, daß sie von einer Bleihaube mit 16 Rippen bedeckt war.[38]

Wenn die Kuppel wirklich die Form einer Halbkugel gehabt hätte, wäre der Tempietto 51 pmi. hoch gewesen. Diese Abweichung vom Maßsystem des Hofprojektes wäre

unverständlich, denn Bramante hätte ohne weiteres den Mauerzylinder der Cella 1 pmo. niedriger als ausgeführt bauen können. Bernardo Gamucci überliefert , daß die Gesamthöhe des Tempietto 5o pmi. betrug.[39] Daraus ergibt sich die die Kuppel eine Höhe von 12 palmi. Dies bestätigen zwei Zeichnungen der Bramante-Gruppe: Sie geben übereinstimmend 11 1/2 palmi an.[4o] Die Differenz von 1/2 palmo erklärt sich damit, daß die Gesamthöhe einen Kuppelaufsatz nicht einschließt. Ein solcher mußte aber einen Teil der Kalotte abschneiden. Das Maß der beiden Querschnitte der Bramante-Gruppe rechnet vom Kranzgesims bis zum Aufsatz. Die Gesamthöhe meint aber theoretisch einen Bau ohne Bekrönung und schließt deshalb die fiktive Höhe des ganzen Kugelsegments der Kuppel ein. Diese Art, ein Maß sinnentsprechend anzulegen, erinnert an die Mühe, die sich die Zeichner des Cinquecento gaben, um die Gestalt des Tempietto anschaulich zu machen und nicht einfach den Baubestand wiederzugeben.

Innere Kuppelschale

Das innere Kranzgesims liegt 2 palmi tiefer als das äußere.[41] Dies hat zwei Gründe:

1. Der Mittelpunkt der äußeren Kuppelschale (Radius 13 pmi.; Höhe 12 pmi.), der 1 palmo unter dem äußeren Kranzgesims lag, stellte zugleich den Mittelpunkt der inneren Kuppelschale dar.
2. In der engen Cella kann die Kuppel nur aus starker Untersicht betrachtet werden. Alberti hatte im Sinne der "prospectiva aedificandi" empfohlen, die Gewölbe ein wenig zu erhöhen.[42] Und Bramante hielt sich in seinem Projekt für St. Peter an diese um 15oo allgemein bekannte Richtlinie.[43] Damit das kräftig vorkragende Kranzgesims nicht einen Teil der Kalotte verdeckt, mußte es um 1 palmo heruntergesetzt werden.[44] Dies

hier errechnete Maß bestätigt Uff. 1963 verso.[45]

Kuppelaufsatz

Bei der Rekonstruktion der äußeren Kuppelschale fanden wir ein Indiz dafür, daß ein laternenähnlicher Aufsatz wenigstens geplant war. Der weitaus größte Teil der Zeichnungen des Tempietto stellt ihn dar in der Form eines Kandelabers, wie er oftmals in Leonardos Zentralbaustudien erscheint. In der sehr dataillierten und exakten Rom-Vedute des Anton van den Wyngaerde aus dem Jahre 1557, die vom Gianicolo aus aufgenommen ist, erscheint über den Konventsgebäuden von S. Pietro in Montorio im Vordergrund die Kuppel des Tempietto:[46] Ein Volutenkranz von einiger Größe bekrönt sie. Er trägt nichts als einen Stab. Ein genaueres Bild dieses seltsamen Gebildes, das Wyngaerde kaum selbst ersonnen haben wird, gibt der Kodex Coner. Der Kranz von acht Voluten, der den Stab trägt, ruht auf einem von acht Okuli durchbrochenen zylindrischen Sockel.[47]

Den ursprünglichen oberen Abschluß geben die Zeichnungen der Bramante-Gruppe und alle anderen aus den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento wieder.[48] Der Stab über dem Volutenkranz war die Halterung einer grazilen kandelaberartigen Spitze, die aus Metall bestanden haben muß. Sie wurde anscheinend um 152o, jedenfalls vor dem Kodex Coner zerstört. Der Vitruvkommentar des Guglielmus Philander nimmt ausdrücklich auf die besondere Form des Kuppelaufsatzes Bezug.[49] Dessen Maße überliefert die Zeichnung im Devonshire Estate.[5o]

Der zylindrische Sockel wird verschieden hoch dargestellt. Aber die schwankenden Angaben der "Raffael-Gruppe" und ihrer Nachfolge lassen erkennen, daß dies nichts über den Baubestand aussagt, sondern im normalen Variationsbereich von Kopien liegt. Die Zeichnung im

Devonshire Estate stellt den Sockel niedrig dar, obwohl er ihren Maßangaben nach fast so hoch wie breit war. So geben ihn richtig die anderen beiden Zeichnungen der Bramante-Gruppe wieder.

Diese Veränderung in der Zeichnung des Devonshire Estate und in vielen anderen Blättern beruht nicht auf Zufall. Der Sockel hatte den Sinn, den Voluten-kranz so hoch zu heben, daß er vom Eingang des geplanten 1oo palmi-Hofes aus gesehen auf der Kuppel aufsaß. Er mußte überlang erscheinen, als die Ringloggia nicht ausgeführt wurde, und der Tempietto aus erheblich weiterer Entfernung betrachtet werden konnte.

Es erstaunt eigentlich mehr, daß der Kodex Coner den fragmentarischen und disproportionierten Kuppelaufsatz in seiner wahren Gestalt wiedergibt, als daß er in späteren Darstellungen abgewandelt wurde. Oft wird einfach die Metallspitze ergänzt, wie etwa in Palladios Holzschnitt und besonders gern in Bildern.[51]

Auffallend ist allerdings, daß gerade die beiden Vermessungsskizzen aus dem Sangallo-Kreis den Kuppelaufsatz durch eine Laterne ersetzen. Während Aristotele aus der florentinischen Tradition heraus einen Kranz von Säulchen, der eine Kuppel trägt, skizziert,[52] hält sich Giovanni Battista an Bramantes Laterne des Torre Borgia.[53] Sein Entwurf ist zwar vermessen, läßt aber zwei Varianten erkennen, die ganz verschieden voneinander sind und also nicht den Baubestand wiedergeben können. Daß gerade diese beiden genauen Bauaufnahmen, die im gleichen Zeitraum entstanden, eine neue Gestalt für die Bekrönung suchen, legt die Vermutung nahe, daß man um 153o, vielleicht im Zusammenhang mit der Fortführung der Arbeiten am Konvent (ab 1523), erwog, den Kuppelaufsatz zu renovieren oder ganz zu ersetzen. Erst 16o5 wurde er erneuert, wobei man zwar die ur-

sprüngliche Disposition beibehielt, der neuen Situation aber dadurch Rechnung trug, daß man die Höhe des zylindrischen Sockels reduzierte.

Farbigkeit

Unsere Vermutung über die ursprüngliche Farbe des Tempietto beruht auf einem Vergleich mit anderen ungefähr gleichzeitigen Werken Bramantes. Abgesehen von den Säulen des Peristyls bestehen die Architekturglieder der unteren Ordnung, Nischen- und Fensterrahmen aus Travertin. Die Wandflächen und der gesamte Tambour, auch seine Gliederung, sind verputzt und müssen es auch gewesen sein.

Trotzdem geben die Beschreibungen des Cinquecento einfach an, der Bau bestehe aus Travertin, nur die Säulen setzen sie manchmal dagegen ab.[54] Dies erinnert an den Palazzo Caprini, an dem Bramante nach Vasaris Zeugnis Haustein mit Hilfe von Putz vortäuschte.[55] Ähnliches ist bei der jüngsten Restaurierung des Hofes von S. Maria della Pace beobachtet worden.[56] Wie an verschiedenen Stellen des Tempietto (besonders den Nischen im Peristyl) so grenzen auch hier Haustein und Putzflächen unvermittelt aneinander und waren einheitlich mit heller Ockerfarbe gestrichen.[57]

VI. Die Gestalt des Klosters bis zu Bramantes Eingriff

Die Ende des 15. Jahrhunderts errichtete Kirche hat im Wesentlichen ihre ursprüngliche Form bewahrt. Sie stand allseitig frei; die Seitenkapellen traten an beiden Flanken als flache Ausbuchtungen in Erscheinung. Der Eingang lag zu ebener Erde. Es gab keinen Vorplatz: Von der Fassade fiel der Gianicolo steil zur Stadt hin ab. Ein steiler Weg führte direkt zum Kloster.

Auch die unter Ludwig XI. begonnene Raumflucht, die den Chor der Kirche mit dem Kreuzgang verbindet, blieb erhalten. Das heutige Treppenhaus und der Korridor vor den Zimmern waren ursprünglich nicht vorgesehen.

Der Konvent gehörte noch zum mittelalterlichen Baubestand des Klosters. So unbedeutend und klein das Kloster war, so bescheiden wird er gewesen sein; vielleicht wurde er jedoch ab 1472 renoviert. Sein Grundriß blieb beim Umbau im 16. Jahrhundert weitgehend erhalten. Wenigstens an der Südseite kann der Kreuzgang kaum ein Obergeschoß gehabt haben, denn der Umgang grenzte direkt an die Trennmauer zum Hof neben der Kirche: Hinter dem Umgang lagen keine Zimmer.

Zwischen der Kirche und dem Konvent lag bereits seit dem Mittelalter ein weiter Zwischenraum. Im Westen begrenzte ihn der Sakristeiflügel, im Osten aber war er offen. Das Gelände senkte sich von der Kirche zum Kreuzgang um ca. 1 m, während der natürliche Abfall des Gianicolo von Westen nach Osten wohl wie im Kreuzgang ausgeglichen war.

Eine Erderhebung zeichnete die Mitte des Hofes aus. Sie bedeckte eine kleine unterirdische Rotunde, die heute die Krypta des Tempietto bildet.

Begründung:

Bramante entwarf sein Projekt für die Memorialanlage der Kreuzigung Petri nicht als Idealplan. Um die Bedingungen zu ermitteln, nach denen er sich zu richten hatte, versuchen wir die Gestalt des Klosters vor seinem Eingreifen zu rekonstruieren.

Die Disposition der Klostergebäude wird nur durch Sebastiano Serlios Darstellung von Bramantes Hofplan überliefert, die wir in einem eigenen Kapitel ausführlich besprechen werden. Dieser Holzschnitt ist stark idealisiert. Im übrigen sind wir weitgehend darauf angewiesen, von Besonderheiten des Geländes, Maßvergleichen und ähnlichen Anhaltspunkten auf die frühere Form des Hofs neben der Kirche und des Konvents zu schliessen.

Kirche und Vorplatz

Der Baubestand und eine Zeichnung des 16. Jahrhunderts zeigen, daß die Kirche im wesentlichen ihre ursprüngliche Form bewahrt hat.[1] Das Aussehen des Gianicolo, das wir oben beschrieben haben, zeigen noch die Romkarten des 16. Jahrhunderts, besonders deutlich Pirro Ligorios Plan von 1552.[2] Erst als der Abhang in der heutigen Art befestigt wurde (1605), entstand der Vorplatz und die Treppenanlage, die zum Kirchenportal hochführt.[3]

Der Sakristeiflügel

Ein Vergleich des natürlichen Geländeverlaufs des Gianicolo mit dem Bodenniveau der Zimmer im Sakristeiflügel bestätigt das Zeugnis der Chroniken, nach dem dieser vor Bramante unter Ludwig XI. begonnen wurde: Die Klosterbauten passen sich dem Abfall des Gianicolo von Süden nach Norden an. Der Kreuzgang liegt gut 1 m

tiefer als die Kirche, und in ihm fällt das Gelände weiter nach Norden ab. Der Anstieg des Berges nach Westen ist jedoch ausgeglichen. Die Zimmer des Sakristeiflügels liegen nicht auf einer Höhe, sondern senken sich vom Chor zum Kreuzgang. Für das Zimmer am nördlichen Ende mußte der nach Westen ansteigende Berg tief ausgeschachtet werden. Die Zimmer passen sich also nicht dem natürlichen Geländeverlauf an, sondern dem Gefälle im Hof neben der Kirche. Bramante ließ jedoch den Hof auf Höhe der Kirche einebnen.

Die Chroniken berichten, daß die Raumflucht aus der Sakristei und vier angrenzenden Zimmern im Erdgeschoß bestand. Heute existieren jedoch nur drei angrenzende Zimmer, das fehlende nimmt ein Treppenhaus ins Obergeschoß ein.

Die Zimmer liegen auf einer Flucht mit dem Westflügel des Kreuzganges. Die Türen liegen am äußersten südlichen und nördlichen Ende des Sakristeiflügels. Dies deutet darauf, daß der Korridor vor den Zimmern ursprünglich nicht vorgesehen war. Bramante führte ihn ein, um zwischen den unterschiedlichen Niveaus der Zimmer und dem von ihm planierten Hof zu vermitteln, und um die Distanz zwischen den Zimmern und der geplanten Ringmauer zu überbrücken.

Kreuzgang

Aus der Schenkungsbulle Sixtus IV. geht hervor, daß bereits im Mittelalter ein Konvent existierte.[4] Der Holzschnitt Serlios, der Bramantes Hofprojekt abbildet, zeigt den Südflügel eines Kreuzganges, der in der Legende als "claustro vecchio" bezeichnet wird. Dieser scheint zum mittelalterlichen Bestand des Klosters zu gehören.

Der Umbau des 16. Jahrhunderts ist so schlicht, daß wir keinen Anlaß zu der Vermutung sehen, er ersetze einen nur ungefähr dreißig Jahre älteren Vorgänger. Er verwendet wohl mittelalterliche, aber keine aus dem Quattrocento stammenden Spolien. Die nördliche Abschlußmauer des Sakristeiflügels ist gegenüber der Trennwand zwischen dem Hof um die Martyrienstätte und dem Kreuzgang, die Serlio als ursprünglich bezeugt, um eine Mauerstärke nach Süden versetzt: Vermutlich grenzte hier auch der alte Westflügel des Konvents an, und man nahm während der ersten Bauphase des Konvents anscheinend Rücksicht auf seine Südwand. Es bestand demnach nicht die Absicht, ihn zu verändern.

Die Form, die Serlio dem Kreuzgang gibt, ist von dem Willen bestimmt, den Holzschnitt symmetrisch zu gestalten. Sie darf deshalb nur als Anhalt für eine ganz generelle Größenvorstellung herangezogen werden. Wir vermuten, daß der mittelalterliche Grundriß des Konvents in seinen wesentlichen Zügen bei dem schlichten Umbau des 16. Jahrhunderts bewahrt blieb, denn Fundamente können in dem feinen Sandboden des Gianicolo nur mit großem Aufwand gelegt werden. Diese Annahme wird vor allem durch eine Reihe von Maßübereinstimmungen zwischen dem Hof neben der Kirche und dem Kreuzgang bekräftigt, die nur so zu erklären sind, daß man sich im 15. Jahrhundert bei der Planung der Memorialanlage um den Kreuzigungsort nach der alten Disposition richtete. Im Cinquecento aber hatten sie ihren Sinn verloren.

Der Kreuzgang hatte zwar recht beachtliche Ausmaße, aber man wird ihn sich sehr einfach vorzustellen haben, denn das Kloster war im Mittelalter unbedeutend. Nur selten wird es in den Quellen überhaupt genannt, Niklaus Muffel bezeichnet die Kirche als "capell",

während er sonst immer von "kirchen" spricht.[5]

Die Kreuzigungsstätte Petri vor dem Bau des Tempietto

Fra Mariano bezeugt, daß die neue Kirche über dem Ort der alten errichtet wurde. Demnach bestand auch im Mittelalter ein weiter Zwischenraum zwischen Kirche und Konvent.[6]

Während des Mittelalters bestanden keine Zweifel daran, daß Petrus im Bereich des Vatikans gekreuzigt wurde; aber es war nicht bekannt, wo dies geschah. Nachdem die Päpste aus Avignon nach Rom zurückgekehrt waren, bemühte man sich, einen festen Ort für das hochbedeutende Martyrium zu finden, mit dem die einfachen Pilger ihre Verehrung verbinden konnten. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts können dann die entsprechenden Ablaßführer und Reisebeschreibungen die Stätte bestimmen, allerdings nicht im Vatikan, sondern auf dem Gianicolo im Kloster von S. Pietro in Montorio.[7] Demnach muß die Stelle auch schon vor dem Bau des Tempietto deutlich ausgezeichnet gewesen sein. Sie bildete wie noch heute den Grund für die ungewöhnliche Disposition des Klosters.

Der Martyrienort soll am Boden der Krypta des Tempietto, also mehr als zwei Meter unter der Erde liegen. Er wird dort nicht zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit Hilfe von Grabungen entdeckt worden sein. Man muß annehmen, daß er von einer Baulichkeit bewahrt worden war.[8]

Die schon herangezogene Urkunde von 1494 gibt an, das Testament des Andreas Paleologus sei zwischen zwei Säulen an dem Ort, an dem Petrus die Krone des Martyriums erlangte, besiegelt worden. Diese beiden Säulen, die auch die Rombeschreibung des Nikolaus Muffel von 1452 aufführt, stehen heute in der Krypta des Tempietto.[9]

Der S. Amadeo berichtet am Anfang seines mystischen

Traktates "apokalypsis nova", er habe sein Manuskript in einer runden "spelunca" in einem gewissen Hügelchen verfaßt.[10] Fra Marianos vita des franziskanischen Reformators erklärt, warum er sich in die spelunca zurückzog: Sie bezeichne den Kreuzigungsort.[11] In seinem Romführer von 1517/18 wiederholt Fra Mariano diese Angaben. Er fährt fort, unter Ferdinand von Aragon sei das Hügelchen abgetragen worden. Um die spelunca des S. Amadeo sichtbar zu machen sei dort der Tempietto errichtet worden. Der Bau, dessen Umfang der vormaligen Erderhebung in der Größe gleiche, schließe die spelunca und den Altar des S. Amadeo ein.[12]

Der Baubestand bestätigt, daß die Krypta vor dem Tempietto bestand. Wir werden darüber in Zusammenhang mit Bramantes Hofprojekt handeln.[13] Ihr Alter kann nur durch eine Untersuchung des Mauerwerks näher bestimmt werden; vielleicht bezieht sich bereits die erwähnte Notiz des Codex Einsidlense auf sie. Auch ihre ursprüngliche Funktion muß vorerst im Dunkeln bleiben; eine Verbindung mit dem Heiligtum SS. Angeli oder dem Abdruck des betenden Petrus, von dem der liber Pontificalis Ravennatis berichtet, ist nicht ausgeschlossen.[14]

Projekt einer Memorialanlage vor Bramantes Eingriff

Die exponierte Lage von S. Pietro in Montorio am äußersten Abhang des Gianicolo erforderte, daß man vom Beginn des Neubaus an Vorstellungen über die grundsätzliche Disposition des ganzen Klosters, mithin auch der Memorialanlage der Kreuzigung Petri, entwickelte. Mit Hilfe einiger beachtlicher Maßübereinstimmungen versuchen wir, ein erstes Projekt für sie hypothetisch zu rekonstruieren.

Die Ausdehnung des Kreuzganges von Westen nach

Osten war genauso groß wie der Abstand zwischen ihm und der Kirche, auf dessen Mitte die Memorie liegt: Der Hof um den Martyrienort sollte einen quadratischen Grundriß erhalten und in gleicher Flucht mit dem Kreuzgang liegen. Wie dort waren auch hier umlaufende Arkadenstellungen vorgesehen, die das ungleiche Ensemble eines Hofes, der von zwei Raumfluchten, einer Kirchenflanke und einer Trennmauer begrenzt wurde, verdecken konnten. Der Ostflügel sollte dem ausgeführten Westflügel mit der Sakristei in der Tiefe entsprechen. Er hätte dann direkt an die Kirchenfassade angeschlossen. Das Gefälle des Hofterrains nach Norden sollte nicht ausgeglichen werden, wie die Zimmer des Sakristeiflügels zeigen. Vielleicht plante man eine Rotunde über der unterirdischen Memorie, so wie Bramante es später ausführte.

VII. Bramantes Hofprojekt

Der Tempietto, den Bramante über der unterirdischen Memorie der Kreuzigung Petri errichtete, sollte das Zentrum eines runden, von einer Loggia umgebenen Hofes bilden, der den Zwischenraum zwischen Kirche und "claustro vecchio" einnimmt. Vor die Raumflucht mit der Sakristei baute der Meister einen langen, schmalen Korridor, um die Distanz zu überbrücken, die sich zwischen ihm und der Ringloggia ergeben hätte. Die neue Korridorwand hätte die Ringmauer tangiert, deren Durchmesser genau 1oo pmi., d. i. doppelt so viel wie der Durchmesser des Tempietto, betragen sollte. Ausgehend von diesem Grundmaß wollte Bramante den ganzen Hof, einschließlich des Tempietto, nach dem Verhältnis 1 zu 2 einrichten. Die Ringloggia sollte eine Breite von 12 1/2 pmi. und eine Höhe von 25 pmi. erhalten. Sechzehn dorische Säulen, die ein rundum laufendes Gebälk tragen, waren vorgesehen. Ihnen sollten Pilaster an der Ringmauer entsprechen. Vier Eingänge bezeichnen im Plan die Hauptachsen. Drei winzige Kapellen hätten den Zwischenraum zwischen der Ringmauer und den älteren Klostergebäuden ausgefüllt; die Querschiffkonche der Kirche hätte die vierte Ecke eingenommen.

Hauptmaße des Hofes und des Tempietto :[1]

Entfernung vom Mittelpunkt des Tempietto zu	
Seitenwand der Kirche	11,41 m
Mauer des "claustro vecchio"	11,45 m
Korridormauer	11,23 m
Der Radius des Hofes sollte betragen	11,17 m

Radius der Ringmauer	5o pmi.
der Ringloggia	37,5 pmi.
des Stufenringes	25 pmi.
des Peristyl	19 pmi.
der Cella	13 pmi.

Höhenmaße			
Stylobat	4 pmi.		
Säulen des Peristyl	16 pmi.	Säulen d. Ringloggia	2o pmi.
Gebälk des Peristyl	4 pmi.	Gebälk d. Ringloggia	5 pmi.
	24 pmi.		25 pmi.
Tambour	14 pmi.		
Kuppel (vgl. Rek.)	12 pmi.		
	26 pmi.		
	5o pmi.		

Begründung

Sebastiano Serlio überliefert in seinem 154o erschienenen dritten Architekturbuch, daß Bramante den Tempietto mit einer Ringloggia umgeben wollte, und bildet deren Grundriß ab.[2] Obwohl es keine weitere Quelle für diesen Plan gibt, wurden Serlios Angaben nie bezweifelt. Bereits Letarouilly versuchte, den Rundhof zu rekonstruieren; Bruschi setzte sich ausführlich mit dem Problem auseinander, ohne zu einer überzeugenden Lösung zu gelangen.[3]

Wir prüfen zunächst die Glaubwürdigkeit von Serlios Zeugnis. Es läßt sich bestätigen durch Serlios Arbeitsmethode, durch einen Vergleich des Holzschnittes und seiner erklärenden Legende mit dem Plan des Klosters und durch den Baubestand des Tempietto selbst, der auf den vorgesehenen Hof abgestimmt wurde.

Mit Serlios ungenauem und idealisiertem Grundriß allein kann der Hof nicht rekonstruiert werden. Weitere Indizien müssen gefunden werden. Sie ergeben sich aus dem Klosterplan und der Disposition des ausgeführten Teiles des Gesamtprojektes, des Tempietto.

Serlios Holzschnitt als Quelle

Serlio benutzte für die meisten Abbildungen seines Traktates, allerdings nicht für alle Werke Bramantes, ein Musterbuch als Vorlage, das sich heute in Kassel befindet.[4] Wir werden in einer eigenen Arbeit zeigen, wie umsichtig er kopiert. Zum Beispiel wagt er nicht einmal, das Loggiengeschoß vom unteren Hof des Cortile del Belvedere zu ergänzen, das in der Zeichnung fehlt.[5] Um eine Vorstellung von Bramantes Projekt für St. Peter zu vermitteln, bildet er neben dem Kuppelmodell des Meisters zwei Pläne Raffaels und Peruzzis ab.[6] Wo ihm authentisches Material fehlt, setzt er keine eigenen Erfindungen ein, noch versucht er durch geeignete Zuschreibungen Lücken zu füllen.

Man muß deshalb davon ausgehen, daß der Hofplan, den Serlio abbildet, wirklich ein Projekt Bramantes wiedergibt. Allerdings darf man ihn nicht wörtlich nehmen. Er hat im Laufe des Kopierens an Genauigkeit eingebüßt, vor allem wurde er wie zahlreiche Holzschnitte des dritten Buchs nach dem eigentümlichen Ideal der Gleichförmigkeit korrigiert.[7]

Wir möchten vermuten, daß der Holzschnitt letztlich auf einen Pergamentplan in der Art von Uff. 1 zurückgeht, den Bramante seinem spanischen Auftraggeber, zunächst also dem Kardinal de Carvajal, vorlegte. An das Original erinnert noch die Form der Eckkapellen des Hofs, die im ganzen dritten Buch so nicht wiederkehrt, aber oft in Leonardos Architekturzeichnungen auftritt.[8] Dort findet sich auch die Bezeichnung der Fenster und Türen durch zwei eng beieinanderliegende Striche. Serlio gebraucht sonst eine Form, die sich wie eine breite, an den Seiten gestufte Rechtecknische ausnimmt, so etwa in den beiden

Zimmerfluchten des Planes. Der Grundriß des Tempietto im Hofplan unterscheidet sich wesentlich von der darauf folgenden Abbildung, die allein den Grundriß des Tempietto wiedergibt und die wiederum nach dem Kasseler Musterbuch kopiert wurde.[9] Er zeigt aber enge Verwandtschaft mit der Zeichnung der Sammlung Burlington aus der "Bramante-Gruppe".[10]

Peruzzi stellte den Tempietto in zwei Zeichnungen dar;[11] daß er auch das Gesamtprojekt für die Memorialanlage gekannt hat, läßt der runde Kreuzgang seines Idealentwurfes für einen Konvent, Uff. 35o, vermuten.[12] Er hat wohl auch die Kopie nach dem verlorenen Pergamentplan Bramantes angefertigt, die Serlio wie viele andere Zeichnungen Peruzzis als Vorlage diente.[13]

Serlio schreibt zum Holzschnitt des Hofplanes: "La pianta qui sotto disegnata fu inuentione di Bramante: ben ch'ella non si fece in opera, la quale andaua accordata con l'opera uecchia. la parte segnata. B. è la chiesa di san Pietro in Montorio fuori di Roma. la parte segnata. A. è uno claustro uecchio. questa parte di mezo adunque cosi ordinò Bramante accomodandosi con l'opera uecchia. la parte segnata. C. dinota una loggia con quattro capellette ne gli angoli. la parte .D. è cortile. la parte .E. è uno tempietto, il quale fece fare il prefato Bramante. le misure del quale in piu diffusa forma ne le seguenti charte si dimostreranno. de le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io l'hò fatta per l'inuentione, de la quale l'Architetto si potra seruire."[14]

Es fällt auf, daß Serlio, sonst nicht an der Umgebung der von ihm illustrierten Architektur interessiert, hier ausführlich auf die älteren Teile des formal wenig bedeutenden Klosters eingeht. Er betont mehrfach, Bramante habe sein Projekt nach der bestehenden

baulichen Situation eingerichtet. Die Kenntnis dessen geht wohl eher auf Notizen Peruzzis, als auf eigene Vermessungen zurück. Peruzzi wollte vielleicht gegenüber dem scheinbar frei nach ästhetischen Gesichtspunkten entworfenen Plan hervorheben, daß Bramante gerade aus der Auseinandersetzung mit praktischen Gegebenheiten zu der idealen Form seines Projektes gelangte. Serlio idealisiert den Grundriß freilich so, daß dies nicht mehr deutlich wird.

Serlios Darstellung des Klosters

Der Holzschnitt, der spiegelverkehrt ist, zeigt rechts eine Hälfte der Kirche. Der polygonale Chor ist nur angedeutet. Die Seitenkapellen sind vergrößert, und die Querschiff-Konche ist ihnen angeglichen, so daß eine gleichmäßige Abfolge von fünf Seitenkapellen entsteht. Nach dem gleichen Prinzip wird der Kreuzgang verändert; der allein dargestellte Südarm stimmt in Länge und Breite mit der Kirche überein. Die enormen Ausmaße, die der claustro vecchio damit erhält, sind bei der Lage des Konvents am Abhang des Gianicolo ganz ausgeschlossen.

Zwischen Kirche und Kreuzgang befindet sich Bramantes Rundhof. An ihn grenzt im Osten eine schmale Raumflucht, deren Tiefe durch das Projekt bestimmt wird. Der gegenüberliegende Flügel ist entsprechend eingerichtet. Trotz dieser Veränderung erkennen wir in ihm deutlich den bestehenden Bau, nämlich die "sagrestia e quattro stanze contigue a pianterreno" der Chroniken mit dem von Bramante eingezogenen Treppenhaus. Bramantes Korridor vor den Zimmern konnte nicht eingetragen werden. Aber seine Existenz verrät sich indirekt durch zwei Fensterchen im Osten, von denen er Licht empfängt. So wie Serlio den Sakristei-

flügel darstellt, sind diese Öffnungen sinnlos, denn auf der anderen Seite liegt eine Reihe großer Fenster.

Serlio schreibt den gesamten Teil in der Mitte seines Planes Bramante zu. Das darf für den Sakristeiflügel nicht wörtlich genommen werden. Für das Architekturtraktat war es nicht wichtig, auf wen er in seiner stark idealisierten Form wirklich zurückgeht. Zudem nahm Bramante Veränderungen vor, die für sein Projekt wichtiger als die vorgegebene Raumverteilung sind.

Der Grundriß des Hofplanes und das Maßsystem

Serlios Holzschnitt zeigt den Tempietto inmitten eines runden Hofes mit einem umlaufenden Umgang. Der Radius der Ringmauer erscheint ungefähr doppelt so groß wie der Gesamtradius des Tempietto, die Breite der Ringloggia entspricht ungefähr dem Radius der Cella. Vier kleine quadratische Kapellen mit je drei Apsiden füllen den Zwischenraum zwischen Bramantes Projekt und den älteren Klostergebäuden.

Wenn wir den Holzschnitt über einen Grundriß des Klosters projizieren, finden wir Serlios Angabe bestätigt, daß sich Bramantes Hof zwischen die bestehenden Gebäude eingefügt hätte.[15] Allerdings hätte die Querschiffkonche der Kirche an einer Stelle wesentlich in ihrer Mauersubstanz vermindert werden müssen. Die Eckkapelle, die Serlio hier der Symmetrie halber einzeichnet, hätte nicht ausgeführt werden können.

Hinreichende Anhaltspunkte für die genaue Rekonstruktion des Grundrisses liefern die Teile der geplanten Anlage, die ausgeführt wurden: der Tempietto und der Korridor, den Bramante vor den Sakristeiflügel zog, um die Distanz zwischen den älteren Zimmern und der Ringmauer zu überbrücken, und um zwischen den unterschied-

lichen Bodenniveaus der Zimmer und dem von ihm eingeebneten Hof zu vermitteln (vgl. die Rekonstruktion des Klosters vor Bramantes Eingriff).

Der Grundriß des Tempietto ist nach dem Verhältnis 1 zu 2 eingerichtet. Der Radius der Cella ist ungefähr halb so groß wie der Gesamtradius des Tempietto; Stufenring und Peristyl sind gleich breit. Der Radius des Tempietto beträgt genau 25 pmi.; der Radius der Cella beträgt aber nicht 12 1/2 pmi, sondern 13 pmi.

Die alte unterirdische Memorie der Kreuzigung Petri beschränkte eine konsequente Durchführung des Maßsystems im Grundriß: Der Innenraum dieser Rotunde, die als Krypta in den Bau des Tempietto einbezogen wurde, hatte vor seiner Verkleidung im 17. Jahrhundert einen Radius von fast 12 pmi. Deshalb konnte die Außenwand der Cella über ihr nicht einen Radius von nur 12 1/2 pmi. erhalten, wie theoretisch geplant war. Der statt dessen realisierte Radius der Außenwand von 13 pmi. weist nicht auf eine Vernachlässigung des Maßsystems, sondern im Gegenteil auf die Bedeutung, die Bramante ihm zumaß: Auf Kosten einer stabilen Statik des Tempietto beschränkte er die notwendige Ausweitung der Cella so weit wie möglich. Nur die äußere Hälfte der 6o cm starken Cellamauer ruht auf dem Fundament der Krypta![16]

Wie Serlios Holzschnitt zeigt, sollte das Maßsystem nicht nur für den Tempietto, sondern für die ganze Memorialanlage gelten. Der Durchmesser des Hofes sollte doppelt so groß wie der Durchmesser des Tempietto sein, also 1oo pmi. Dies bestätigt die Breite des Korridors vor den Zimmern des Sakristeiflügels. Seine Außenwand und die Innenwand des Hofes hätten sich bis auf einen Abstand von nur 6 cm einander angenähert. Diese Breite reicht gerade für einen Ziegelstein der mit dem Korridor zusammentreffenden Ringmauer.

Aus Serlios Holzschnitt und dem Maßsystem des Hofplanes ergibt sich eine Breite von 12 1/2 pmi. für die Ringloggia.

Aufriß der Ringloggia

Serlio gibt an, daß sich die Säulen und Pilaster des Peristyls und der Ringloggia auf 16 Sektoren gleichmäßig nach außen vergrößern. Am Tempietto zeigt sich demgegenüber, daß Säulen und Pilaster von gleicher Höhe, wie zu erwarten, in der Breite übereinstimmen. Die Regelmäßigkeit des Planes geht hier also auf Serlio zurück, der auch den Grundriß von Bramantes Kuppelmodell für St. Peter in solcher Weise überarbeitete. Wir können dem Holzschnitt nur allgemein entnehmen, daß die Glieder der Ringloggia größer als diejenigen des Peristyls sein sollten.

Serlio stellt den Grundriß der Ringloggia analog dem Péristyl dar. Folgert man daraus, daß sich die beiden Umgänge auch im Aufriß entsprechen sollten,[17] so bieten sich zunächst zwei Rekonstruktionsmöglichkeiten an.

Man kann erstens wie Arnaldo Bruschi[18] annehmen, daß die Ringloggia doppelt so hoch wie der Peristyl geplant war, weil die Abstände ihrer Säulen und ihre Breite doppelt so groß wie dort sein sollten. Für ihre Höhe würde sich dann 4o pmi., für die Säulen 32 pmi. ergeben. Diese Rekonstruktion hat vor allem den Nachteil, daß die vom Hauptmaß von 5o pmi. ausgehende einfache Proportion 1 zu 2, die den Grundriß des Hofs und die Gesamthöhe des Tempietto bestimmt, für den Aufriß der Ringloggia keine Bedeutung hätte.[19]

Man kann andererseits davon ausgehen, daß die beiden Umgänge auf gleicher Höhe abschließen sollten. Da dann aber das Gebälk der Ringloggia höher als das-

jenige des Peristyls rekonstruiert werden muß, können die Säulen nicht auf gleicher Höhe abschließen. Paul Letarouilly stand dem Klassizismus noch nahe genug, um dies Problem zu bemerken. Er führte wohl deshalb entgegen Serlios Zeugnis einen umlaufenden Sockel als Entsprechung zum Stufenring des Tempietto ein.[20]

Die Ringloggia kann nur dann rekonstruiert werden, wenn sich weitere Anhaltspunkte finden. Diese lassen sich aus dem ausgeführten Teil der Anlage, dem Tempietto, gewinnen: Wir erkennen erstens, daß das vom Hofdurchmesser von 100 pmi. ausgehende Verhältnis 1 zu 2 nicht nur den Grundriß des Projekts, sondern auch seinen Aufriß bestimmen sollte: Die Höhe des Tempietto betrug ursprünglich 50 pmi. Zweitens beobachten wir, daß die Höhe des Peristyls davon leicht abweicht. Sie beträgt statt 25 pmi. nur 24 pmi. Die Bedeutung dieser Modifizierung erklärt sich im Zusammenhang mit dem Problem, das Letarouilly sah und zu umgehen versuchte: Wenn die Säulen der Ringloggia mit denjenigen des Peristyls auf gleicher Höhe abschließen und keinen Sockel haben, dann sind sie um ein Viertel höher als diese. Entsprechend vergrößert sich nun auch das Gebälk. So ergibt sich eine Gesamthöhe der Ringloggia von 25 pmi.[21]

Nicht der Tempietto, sondern eine übergreifende Einheit bildete den Ausgang von Bramantes Planung. Deshalb ist nicht ihm das Hauptmaß des Grundrisses von 50 pmi. als Durchmesser vorbehalten, sondern dem Sockel, auf dem er steht.[22] Am Tempietto und nicht an der Ringloggia änderte Bramante das Höhenmaß, weil es hier nicht ein einziges Glied des Planes beschreibt, sonders sich aus Peristyl und Stylobat, der in die Disposition des ganzen Hofes einzubeziehen war, zusammensetzt.

Die Ringmauer sollte von Pilastern in Abständen von 2o pmi., also ihrer Höhe entsprechend, gegliedert werden.[23] Von den vier Hofeingängen, die Serlio angibt, wurde der eine am Sakristeiflügel ausgeführt: ein Rundbogenportal von 12 1/2 pmi. Höhe.[24]

Die Wohnung der Mönche lag im angrenzenden Konvent.[25] Ein Obergeschoß über der Ringloggia mit Zellen - eine andere Verwendung ist hier kaum vorstellbar - war also nicht angebracht. Dafür fehlen denn in Bramantes Plan auch die statischen Voraussetzungen. Selbst mit einem Tonnengewölbe hätten die 16 Stützen keine frei schwebenden Trennmauern tragen können. Aus den gleichen statischen Gründen läßt sich eine obere Loggia ebenfalls ausschließen, die ohnehin nirgendwo als Zugang gedient hätte. Statt dessen muß man eine freie Plattform annehmen, die vom oberen Stockwerk des Sakristeiflügels aus zugänglich gewesen wäre. Sie sollte vermutlich durch eine umlaufende Balustrade gesichert werden: Die Balustrade über dem Peristyl des Tempietto, die nicht zur Form eines antiken Rundtempels gehört, aber auch keine Funktion hat, erklärt sich als ihr Gegenstück.

Aus praktischen Gründen liegt die Annahme nahe, daß der Boden des Hofes leicht gewölbt und die Ringloggia ähnlich dem Umgang im Hof von S. Maria della Pace durch einen Absatz erhöht war. Die unterste Stufe des Stylobats, die einem solchen Absatz entsprechen würde, unterscheidet sich von den beiden oberen durch ein besonderes Profil.[26]

VIII. Form und Stil des Hofprojektes

Gliederung und Proportionierung

Eine Ringloggia umgibt einen runden Peripteros auf seinem Stufensockel. Die zylindrische Mauer der Cella des Tempietto setzt sich über dem Peristyl als hoher Tambour fort, der eine Kuppel mit Aufsatz trägt. Ringloggia und Peristyl werden in analoger Weise durch eine Säulenreihe und eine von Pilastern gegliederten Wand gebildet. Der ungedeckte Hof zwischen ihnen wird also an beiden Seiten von Säulenstellungen begrenzt. Die Anlage schließt sich so gesehen zu drei Umgängen um die Cella zusammen.[1]

Der gesamte Hof war als eine Einheit geplant, deren Form sich in jeder Hinsicht durch höchste Konsequenz auszeichnet. Das Material ist billig, die Details sind lieblos behandelt. Aber die vorgesehenen Maße wurden mit erstaunlicher Präzision realisiert. Die Disposition des Grundrisses wird nur durch Kreise bestimmt, deren Radien - abgesehen von einigen geringen Modifizierungen, zu denen Bramante gezwungen war - in dem einfachen durch die Beziehung von Radius zu Durchmesser suggerierten Verhältnis 1 zu 2 stehen. Das Grundmaß bildet der Durchmesser des Hofes von 1oo pmi.

Der Radius des Stufenringes um den Tempietto beträgt die Hälfte des Radius des gesamten Hofes und das Doppelte des Radius der Cella. Die Breite des Peristyls entspricht derjenigen des Stufenringes. Die Ringloggia sollte doppelt so breit, aber genauso hoch wie der Peristyl werden. Die Gesamthöhe des Tempietto ist seinem Durchmesser, beziehungsweise dem Hofradius gleich. Ein Kranz von 16 Strahlen teilt die Anlage. Vier Hofeingänge und Türen des Tempietto bezeichnen die Hauptachsen, die Fenster der Cella beziehungsweise Kapellen in den Ecken des Hofes liegen

in den Nebenachsen. In den Achsen dazwischen befinden sich Nischen.

Die Strahlen werden durch die Architekturglieder sichtbar gemacht. Sie gehen von den Voluten des Kuppelaufsatzes im Zentrum des Hofes aus, laufen über die Rippen der Bleihaube und die Lisenen des Tambours; setzen sich in den Pilastern der Cella, den Säulen des Peristyls und der Ringloggia fort und enden in den Pilastern der Ringmauer.

Der Innenraum der Cella ist zu klein, um dies System fortsetzen zu können. Die Organisation des Hofes schrieb 8 rythmische Travéen vor. Aber deren Teilung ist genauso vollständig wie außen durchgeführt. Sie wird unten durch Pilaster auf Sockeln, die dem Stylobat in der Höhe entsprechen, Lisenen im Tambour und gemalte Kuppelrippen besorgt.

Dimensionen

Von Anfang an betonen die Beschreibungen des Tempietto regelmäßig, daß der Bau nur sehr klein sei. Abgesehen von seinen geringen Dimensionen, hört man oft, könnte er sich mit den besten Werken der Antike vergleichen.[2] In den Bildern des 16. Jahrhunderts ist er dann in gewaltigen Ausmaßen dargestellt.[3] Die Architekturzeichnungen der Zeit vergrößern ihn ebenfalls, indem sie seinen Eingang, der geradeeben das nötige Mindestmaß einhält, verkleinern.

Etwa gleichgroße Memorien wie S. Giovanni in Oleo (1508) könnten nicht in Darstellungen so ausgeweitet werden wie der Tempietto, ohne monströs zu wirken. Und es wäre lächerlich, sie mit antiken Werken wie dem Pantheon zu vergleichen. Die meisten Beschreibungen solcher Heiligtümer weisen nicht auf ihre geringen Ausmaße hin, da dies an ihrer anspruchslosen Gestalt

ohnehin deutlich wird. Hält man Abbildungen des Tempietto mit solchen etwa des Tempels von Tivoli zusammen, so erscheint es kaum glaubhaft, daß der schlichte römische Bau fast doppelt so groß wie Bramantes aufwendige Memorie ist. Charakteristisch sind auch die Eckkapellen des Hofs: Diese Räume haben die Form quadratischer Zentralbauten mit drei Apsiden wie S. Maria delle Grazie und die Ausmaße von Besenkammern.

Die großartige Aufmachung und der anspruchsvolle architektonische Organismus geben dem Hofprojekt und besonders dem Tempietto den Eindruck von Größe, der im Widerspruch zu den realen Dimensionen steht.[4]

Perspektivische Wirkung

Wir haben das Proportionsschema und die Gliederung gewissermaßen aus der Vogelperspektive beschrieben. Bramante muß indessen auch den eigentümlichen optischen Eindruck des engen Raumes in Rechnung gestellt haben. Der Pilger stieg über einen steilen Bergweg zu dem unscheinbaren Kloster auf. Einen Vorplatz gab es nicht. Um zu dem heiligen Ort zu gelangen, muß der Pilger einen niedrigen und schmalen Gang von fast 6 m Länge durchqueren. Tritt er aus ihm heraus, so hat er den überraschenden Rundhof vor Augen. Er hätte sich nun kaum von dieser Stelle entfernen dürfen. Von einem Standpunkt, der einen Schritt nach vorn oder zur Seite entfernt gewesen wäre, hätten sich sofort verwirrende Verzerrungen ergeben.

Wie ein Bild, zwischen zwei Säulen und dem Architrav der Ringloggia eingerahmt, sollte die Memorie dem Pilger gegenüberstehen.[5] Im Ausschnitt ihrer Tür erscheint die Sitzstatue Petri über dem Altar. Der Eindruck des Bildhaften wird noch durch ein anderes Phänomen ver-

stärkt. Die Maler des Quattrocento konzipierten eine Darstellung als Schnitt durch die Sehpyramide. Darin dachten sie keineswegs naturalistisch, denn die starke Verkürzung, die sich so ergibt, widerspricht der Erfahrung. Das Auge gleicht sie automatisch aus. Die vielen Überschneidungen in Bramantes Hof nun hätten diese natürliche Regulierung verhindert: Groß hätte man die vorderen Säulen der Ringloggia gesehen, und dagegen winzig klein die hinteren, - ein Phänomen, das sonst nur in Anlagen enormer Ausdehnung zu beobachten ist.[6]

Die Ansicht des Tempietto vom Hofeingang aus wird in einigen Kopien nach einer verlorenen Zeichnung festgehalten, die wir gerade auch deshalb dem engen Umkreis Bramantes zuschreiben.[7] Der Bau erweckt nicht den Eindruck von Leichtigkeit und Grazie, den wir heute gewöhnt sind. Er wirkt gedrungener. Der Peristyl hat viel stärkeres Gewicht, und die Balustrade verschleiert weitgehend den niedrigeren Tambour, dessen zarte Modellierung sich gegenüber der kräftigen unteren Gliederung ganz zurückhält.

Der Peristyl verdeckt etwa 3 palmi des Tambours. Dessen Lisenen setzen dementsprechend erst über einem glatten Streifen von dieser Höhe ein. Ein Sockel hebt den Volutenkranz der Laterne gerade so hoch, daß er vom Hofeingang aus betrachtet auf der Kuppel direkt aufzusitzen scheint. Diese selbst erscheint flach wie am Pantheon, römischen Memorialbauten und runden Peripteroi.

Die Kuppel gleicht zwar aus der Vogelperspektive gesehen einer Halbkugel, sie hätte aber beträchtlich gesteilt werden müssen, wenn sie so aus der Untersicht hätte erscheinen sollen. Statt dessen ist sie sogar um 1 palmo niedriger als ihr Radius bzw. das Kranzgesims ist um dieses Stück ohne technische oder andere Notwen-

digkeit hochgerückt. Nicht der Eindruck aus der Vogelperspektive bestimmte also ihre Form, sie ist wie der ganze Bau auf die Untersicht abgestimmt. Eine flache Kuppel wäre im Hof unsichtbar geblieben. Damit die Kalotte von unten flach erscheint, mußte sie eine der Halbkugel angenäherte Gestalt erhalten.

In diesem Zusammenhang sind zwei Zeichnungen des Tempietto von Peruzzi und Leonardos Entwurf eines Mausoleums aufschlußreich.[8] Zwar nehmen sie den Bau aus weiter Entfernung auf, aber sie verkürzen den Tambour um das Stück, das hinter dem Peristyl verborgen bleiben sollte. Sie verändern also den Baubestand entsprechend der Wirkung, die der Tempietto bei der Ansicht aus dem Hof haben sollte. Als Bedeckung stellen sie eine Pantheonkuppel dar. Zwar mußte Bramante auf den Stufenring um die Kalotte aus optischen Gründen verzichten, aber er ahmte den rohen Klötzchenfries des Pantheons im Kranzgesims nach.[9]

Bramantes Vorgehen unterscheidet sich nicht wesentlich von der "prospectiva aedificandi" des Quattrocento.[1o] Unvergleichlich jedoch bleibt hier wie bei der Gliederung die Konsequenz der Durchführung. Bramante ging aber noch weit darüber hinaus.

Vor Bramante sah man in den perspektivischen Verschiebungen eigentlich etwas Negatives in dem Sinn, daß sie ausgeglichen werden mußten. Bramante indessen nutzte sie auch aus, um die liturgische Bedeutung der Anlage zum Ausdruck zu bringen. Am Eingang hätte der Betrachter die Memorie in "bildhafter" Verkürzung eingerahmt von zwei Säulen gesehen. Wäre er nun in den ungedeckten Teil des Hofes gegangen, wo sein Platz bei Messen ist, und hätte die Mitte zwischen Ringloggia und Peristyl erreicht, so hätte sich das Bild gewandelt. Tambour und Kuppel des Tempietto hätten sich dem Blick entzo-

gen. Man hätte nur noch drei Umgänge um die Cella gesehen. Die doppelte Betrachtungsmöglichkeit der Anlage, die wir oben theoretisch auseinandergelegt haben, sollte ganz konkret in zeitlicher Abfolge erlebt werden.

Raumgestaltung durch Architekturglieder-Relief

Wir haben bereits bemerkt, daß die Architekturglieder nicht nur die Aufgabe haben, den Außenbau zu gliedern. Der Mauerzylinder des antiken Peripteros wird von einer selbständigen, breiten Säulenhalle umgeben. Der schmale Peristyl des Tempietto aber verbindet sich mit der Wand der Cella, an der Pilaster den Säulen entsprechen. Die obere Zone tritt dadurch als Tambour in Erscheinung. Sie setzt sich durch die zurückhaltende Modellierung von dem "breiteren", kräftig gegliederten Unterbau ab.[11]

Deutlicher noch erkennt man die Funktion der Architekturglieder in der Cella.[12] Die Selbständigkeit des Innenraumes kommt schon darin zum Ausdruck, daß der Stylobat durch Piedestale wiederholt wird. Seine Wirkung steht sogar in Widerspruch zum Außenbau. Die zusammengerückten Pilaster der rhythmischen Travéen rahmen eng die Fenster und etwa gleich große Füllnischen darüber. Travertinbänder verbinden die oberen Profile der Piedestale. Große Apsidal-Nischen füllen die weiten Abstände. Hier setzen sich im Gegensatz zu den schmalen Travéen die unteren Profile der Piedestale am Boden fort. In der Kämpferzone antwortet ein Fries, der wie die Kapitelle gebildet ist. So erscheinen die Wandstreifen neben den Nischen wie dorische Pilaster. Der Rahmen der Arkade, die über ihnen ansetzt, gleicht dem dorischen Architrav.

Das weit vorkragende Gesims dieser Ordnung setzt den

oberen Teil des Mauerzylinders deutlich ab. Die zurückhaltende Gliederung dort steht im Gegensatz zu der kräftigen und gedrängten unten. Lisenen teilen den schmalen Wandstreifen, in dem vier Fenster und vier gleichartige Rechteck-Nischen entsprechend dem Außenbau sitzen.

Die Pilaster unten verschmelzen mit den schmalen Interkolumnien zu einer Einheit, die der Vorderseite eines Pfeilers gleicht. Die Nischen zwischen ihnen wirken wie Apsiden. Sie sind auch genetisch abhängig von den Konchenanlagen lombardischer Architektur und nicht, wie man gesagt hat, von den Füllnischen antiker runder Mausoleen.[13] So entsteht der Eindruck einer Zentralanlage über griechischem Kreuz, der die obere Zone als Tambour zugeordnet ist.

Das Innere des Tempietto gleicht in seinen Grundzügen der Vierung von Bramantes St. Peter-Projekt.[14] Freilich stellt die Basilika einen unvergleichlich komplizierteren Organismus dar. Aber schon Dagobert Frey und James S. Ackerman beobachteten unabhängig voneinander, daß Bramante ihre Gestalt von der Mitte aus nach außen entwickelte, also am Anfang die Raumgrenzen der Vierung festlegte, ohne sich über den Rest schon im Klaren zu sein.[15] Dieser "zentrifugale" Planungsvorgang tritt besonders deutlich in einer Studie Peruzzis Uff. 1o7, hervor. Aber er zeigt sich auch in dem berühmten Entwurf Uff. 2o, der wegen seiner überragenden Qualität vielleicht Bramante selbst zugeschrieben werden muß.[16]

Ein Aufriß der Vierung ergänzt in beiden Zeichnungen den Grundriß. In Uff. 1o7 ist er wie ein selbständiger Rundbau behandelt, und seine Ähnlichkeit mit der Cella des Tempietto ist augenfällig. Raffael gab der kleinen Cappella Chigi eine ähnliche Form und verzichtete auf die Kreuzarme. Der Außenbau spielt in diesem Zusammenhang

keine Rolle: Uff. 1o7 berücksichtigt ihn gar nicht, Uff. 2o deutet ihn nur schwach an, und auch an der Chigi-Kapelle tritt er kaum in Erscheinung.

Auch die Pfeiler von St. Peter dürfen nicht als einheitliche massige Gebilde verstanden werden, nur weil sie im Grundriß so wirken. An den Entwürfen für die Basilika läßt sich ablesen, daß ihre Form nicht selbständig entwickelt wurde, sondern sich aus den Grenzen der umliegenden Räume ergab. D. Frey hat dies am Beispiel von Uff. 1 exemplarisch beschrieben.[17] In Uff. 2o und vielen anderen Studien schließen Säulen die Kreuzarme ab, so daß die Seiten der Pfeiler gewissermaßen auseinandergelegt werden.

Bramante verwendet Architekturglieder, um einen Raum zu gestalten und wie einen Körper zu modellieren. Das Relief der Architekturglieder nimmt in der Cella des Tempietto keinen Bezug zur Wand. Vielmehr hat es die Aufgabe, den Eindruck des einheitlichen Mauerzylinders aufzuheben. Dies hat schon Serlio beschrieben.

Die gleiche Funktion der Architekturglieder läßt sich vielfach in Bramantes Oeuvre beobachten. Am Außenbau des Palazzo Caprini zum Beispiel scheint die Wand hinter die kräftige Ordnung "eingehängt" zu sein.

Vorformen des neuen Stils

Die Unabhängigkeit von Außenbau und Innenraum war bereits in der florentiner Frührenaissance nicht ungewöhnlich. Darauf hat die Literatur bereits verschiedentlich hingewiesen.[18]

Die Architekten der Zeit, und Alberti sei hier stellvertretend angeführt, gehen von der stereometri-

schen Grundform des Baukörpers aus, die nach bestimmten Verhältnissen eingerichtet wird. Dem Ornament kommt nur sekundäre Bedeutung zu. Es unterteilt die Wände, um den einheitlichen Proportionskanon des ganzen Gebäudes zur Geltung zu bringen. Die Elemente der Gliederung, vor allem Säule und Pilaster, bilden so gesehen gleichsam einen Teil der Wand.

Nun sind Albertis Ausführungen, auf die wir uns stützen, etwas einseitig. Sie mögen Pfeiler und Dienst der Gotik betreffen, aber diese lehnen sie bezeichnenderweise ab. Die Säule zeichnet sich jedoch gerade durch eine spezifische Gesetzmäßigkeit aus, die sich in der Entasis und besonderen festgelegten Proportionen äußert. Deshalb bewahrt sie gegenüber dem Gebäude immer eine gewisse Selbständigkeit.

So finden sich denn Vorstufen zu dem Stil, den der Tempietto zum ersten Mal realisiert, bereits im Quattrocento, im Spätwerk Brunelleschis[19], bei Alberti und Francesco di Giorgio. Klar prägt sich aber die neue Art der Raumgestaltung erst in Leonardos Architekturstudien um 149o aus.[2o] Eine Zeichnung wie etwa fol. 21 verso des Ms. B erlaubt uns, die Entwicklung des Entwurfs zu verfolgen. Wir sehen vor uns, wie Leonardo ein Relief aus Pfeilern, Säulen und Nischen entwirft, um einen Raum zu formen, ohne die Mauer dahinter festzulegen.[21]

IX. Formale Vorbilder

Wir haben dargelegt, daß Bramante eine Memorie über einem alten Heiligtum und um sie herum eine Säulenhalle schaffen sollte, die sich den vorgegebenen Klosterbauten von S. Pietro in Montorio anpaßt. Die besondere Form des Projektes läßt sich aus diesen Bedingungen, die außerordentlich kompliziert waren, hinreichend erklären. Es läßt sich darüber hinaus zeigen, daß die Form dem doppelten liturgischen Inhalt des Projektes gerecht wurde. Als Anregung für Bramante käme nur eine Anlage in Frage, die ähnliche Probleme, wie sie sich hier ergaben, bereits gelöst hatte. Diese gab es m. W. nicht. Man darf nicht ein Bauwerk völlig anderer Bedeutung wie das Seetheater der Hadriansvilla für das Vorbild des Hofplanes halten, nur weil es ihm in manchen Zügen gleicht.[1] Auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Grundriß des Felsendomes in Jerusalem erweist noch lange nicht die Absicht, auf das Hl. Grab anzuspielen.[2] Da vor Bramantes Projekt ausschließlich rechteckige oder ähnliche Klosterhöfe realisiert worden waren, scheint Francesco di Giorgios Idealplan eines Observantenklosters mit einem runden Kreuzgang nicht unwesentlich, wenn er auch mehr mit der schönen Form spielt, als konkrete Zwecke erfüllt.[3]

Es war immer offenkundig, daß der Tempietto dem antiken runden Peripteros mehr als allem anderen gleicht. Schon Andrea Fulvio, der ihn in seinem Romführer von 1527 zum ersten Mal in einer Publikation bespricht, betont seine Ähnlichkeit mit dem Vestatempel in Tivoli, der hier gleichsam als berühmtester Repräsentant einer besonderen Tempelart steht.[4] Bramante, der sich während der ersten Zeit der Planung am Tempietto vielleicht noch in Mailand aufhielt, nahm keinen bestimmten antiken

Bau zum Vorbild, sondern rekonstruierte den runden Peripteros, wie ihn Vitruv beschreibt.[5]

Verglichen mit früheren Werken, die antike Architektur "kopieren", wie Albertis S. Andrea und sein Hl. Grab in S. Pancrazio, hielt sich Bramante sehr eng an seine Vorlage.[6] Freilich übernahm auch er sie nicht kritiklos, sondern "verbesserte" sie im Stil seiner Zeit. Darüber hinaus mußte er auf den älteren Baubestand Rücksicht nehmen.

Vitruv schreibt für den runden Peripteros vor: "Wenn dieser Tempel als Ringsäuler gebaut wird, sollen vom Boden aus zwei Stufen und ein Stylobat gebaut werden. Dann errichte man mit einem Abstand von ungefähr 1/5 der Breite die Cellawand. In der Mitte soll man eine Öffnung für Türen zum Zugang lassen. Und diese Cella soll ausschließlich der Wände und des Umgangs einen so großen Durchmesser haben wie eine Säule hoch ist. Auf dem Stylobat soll man rings um die Cella Säulen mit denselben Proportionen und Symmetrien errichten. In der Mitte muß die Berechnung der Dachhöhe so vorgenommen werden, daß der tholus (Kuppel) ausschließlich der Blume (flos) halb so hoch wird, wie der Durchmesser des ganzen Bauwerks sein wird; die Blume aber ist ausschließlich der "pyramis" (des pyramidenartigen Fußes) ebenso hoch wie ein Säulenkapitell. Das übrige muß, wie es scheint, nach den gleichen Proportionen und Symmetrien, wie sie oben beschrieben sind, gestaltet werden."[7]

Durch den häufigen Gebrauch griechischer Ausdrücke erschwerte Vitruv den Lesern der Renaissance das Verständnis seines Traktats.[8] Der zitierte Passus bildet ein typisches Beispiel dafür: "tholus" bezeichnet eigentlich einen zylindrischen Baukörper, und in diesem Sinn verwendet Vitruv das Fremdwort an anderen

Stellen.[9] Wenn diese Bedeutung auch hier zutreffen sollte, so wäre die Cella bis zum Scheitel ihrer Kuppel kaum so hoch wie breit, sie wäre niedriger als ihr Umgang. Dies kann nicht als vernünftige Beschreibung eines Peripteros gelten.

Der Ausdruck "tholus" scheint hier ausnahmsweise Kuppel zu bedeuten, denn er ist auf die Höhe der Dachmitte und auf ein Gebilde aus "Blume" und "Pyramide" bezogen, das kaum etwas anderes als die Bekrönung des Kuppelscheitels darstellen kann. Die Höhe der Kuppel soll erheblich größer als der Radius ihres eigenen Grundkreises sein. Deshalb muß ein Tambour angenommen werden, auch wenn Vitruv das nicht ausdrücklich angibt.

Die Tambourkuppel sitzt auf der Cella auf, die so hoch wie ihr Peristyl ist; beziehungsweise Vitruv meint die Höhe bis zur Mitte des Daches nicht vom Boden aus, sondern vom Peristyl, dessen Höhe er im vorhergehenden Satz bestimmt hat.[10]

Diese Auslegung ist nicht neu. Sie ist seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bis heute üblich. Bereits die ersten Vitruvkommentare bis zur modernen, hier herangezogenen Übersetzung verstehen tholus in unserem besonderen Zusammenhang als Kuppel; Francesco di Giorgio gebraucht das Fremdwort sogar grundsätzlich synonym für "cupola" oder "tribuna".[11] Und dementsprechend zeigen alle mir bekannten graphischen Darstellungen des runden Peripteros nach Vitruvs Angaben sowohl in der Renaissance wie in neuerer Zeit einen Tambour.[12]

Der Tambour erweist, daß Bramante den Tempietto nach Vitruvs Beschreibung plante. Denn es gab keinen antiken Peripteros mit einem Tambour: Vermutlich ist Vitruvs Text verdorben. Die Interpretationen des

fraglichen Passus stimmen überein, weil es nur eine Möglichkeit der sinnvollen Interpretation gibt, nicht weil sie alle vom Tempietto beeinflußt wären. Die Form der Kalotte stellte man sich nicht wie am Tempietto, sondern in der Art des Pantheons vor. Solche Flachkuppeln waren an vielen vergleichbaren Bauten der Antike, vor allem am Rundtempel in Tivoli noch erhalten.

Ein Vergleich mit der Rekonstruktion des runden Peripteros nach Vitruvs Beschreibung zeigt, daß der Tempietto dieser näher steht als je ein Bau der Frührenaissance einem antiken Vorbild. Allerdings hielt sich Bramante nicht genau an die Maßangaben, besonders ist der Peristyl erheblich schmaler als vorgeschrieben. Für alle Abweichungen aber gab es gute Gründe.

Die cavernula des S. Amadeo bildete die erste Beschränkung. Ein Tempel nach Vitruvs Angaben, dessen Cella auf ihrer Mauer steht, würde Ausmaße annehmen, die bei den beschränkten Raumverhältnissen des alten Hofes praktisch ausgeschlossen waren. Vitruvs Beschreibung konnte nur in kleineren Dimensionen realisiert werden. Die Cella mußte deshalb ausgeweitet beziehungsweise die Breite des Peristyl verringert werden.

Nicht nur technische Gründe forderten den Peristyl schmal und niedrig zu halten, sondern auch Bramantes Absicht, den Hof konsequent zu gliedern. Vitruvs Disposition rechnet mit einem schmucklosen Kernzylinder. Bei 16 umgebenden Säulen würden sich an der Wand der Cella Interkolumnien ergeben, die nicht breiter als die Pilaster selbst sind.[13] Da der Peristyl des Tempietto schmaler ist als in Vitruvs Vorschriften, ergeben sich sich breitere Interkolumnien an der Cella-

Wand. Aber die Pilastergliederung ist noch so dicht gedrängt, daß kaum Platz für den Eingang bleibt. Pietro Cataneo bespricht dies Problem in der 2. Auflage seines Vitruv-Kommentars (1567) ausführlich und demonstriert es am Tempietto.[14]

Vitruvs Maße haben den Nachteil, daß sie keinen einheitlichen Proportionskanon für den Rundtempel ergeben. Sie beziehen Innenraum und Außenbau und die allein von statischer Notwendigkeit abhängige Mauerstärke eng aufeinander. Dies alles läuft dem Stil Bramantes zuwider. Er richtete den Hofplan konsequent nach dem Verhältnis 1 zu 2 ein und ordnete dem auch den Tempietto zusammen mit seinem Sockel unter.[15] Dessen Maße nähern sich so weit wie unter den Umständen möglich Vitruvs Vorschriften an, welche die Höhe des Stylobats ganz außer Acht lassen. Der Stufenring mit dem Durchmesser von 5o palmi integriert den Tempietto in den Grundriß des Hofes. Er erhält damit eine Breite (1/8 Hof-Radius), die eine Unterteilung in drei Stufen erfordert. Die unterste unterscheidet sich von den zwei darüber, die Vitruv empfiehlt, und sollte als Pendant zum Absatz der Ringloggia gesehen werden. Die Abweichungen des Tempietto von Vitruvs Rundtempel wären einem Beobachter am Eingang des geplanten 1oo pmi.-Hofes kaum aufgefallen: Der Tambour wäre erheblich niedriger erschienen als er ist; die Kuppel sollte nicht als Halbkugel, sondern flach wirken. Der Peristyl dagegen hätte stärkeres Gewicht erhalten. Bernardino Baldi weist darauf hin, daß Bramante im Tempietto Vitruvs Lehre von der prospectiva aedificandi zu neuem Leben erweckt habe. Er bezieht sich besonders auf die Steilung von Innen- und Außenschale der Kuppel, die der Untersicht Rechnung trägt.[16]

Vitruvs Ausführungen über die "flos" und die "pyramis" bereiteten den Kommentatoren Schwierigkeiten. Es setzte sich vor allem die Meinung durch, die "Blume" bezeichne eine Art Rundschild, der nach Berichten al-

ter Autoren in der Cella vom Gewölbe herabzuhängen pflegte. Darauf nimmt offenbar der Tondo mit einer Blume Bezug, der noch im vorigen Jahrhundert im Scheitel der inneren Kuppelschale des Tempietto gemalt war. Die "Pyramide" verstand man als Bekrönung des Außenbaus. Der Vitruvkommentar des Wilhelm Philander führt den laternenartigen Aufsatz des Tempietto als Beispiel für ihre konische Form an.[17]

Andrea Palladio, mit den Problemen der Vitruv-Exegese durch die Mitarbeit an Daniele Barbaros Kommentar vertraut, zitiert in der Einleitung zu seinem Traktat über die römische Architektur nur einen Passus aus Vitruvs Lehrbuch ausführlich: die Beschreibung des runden Peripteros, denn für sie gibt es kein Beispiel in der Antike. Um sie zu illustrieren, erscheint der Tempietto als einziges modernes Werk unter den Abbildungen.[18]

X. Dorische Ordnung und Metopen-Reliefs

In der Wahl der Dorica als einheitlicher Ordnung löste sich Bramante nicht nur von der modernen, sondern auch von der römischen Architektur.[1] Sie trat dort fast ausschließlich in der Superposition auf; Vitruv warnt vor ihrem Gebrauch,[2] und schließlich gab es keine sicheren Regeln für sie.[3] Serlio beruft sich deshalb bei der Behandlung der Dorica im vierten Buch auf Bramante, statt auf Vitruv.[4] Abgesehen von formalen Überlegungen schien vielleicht die einfache und strenge Dorica einer Memorie besonders angemessen. Die doppelte Ordnung, die Bramante für St. Peter plante, Dorica und Korinthia, mag auf die zweifache Bedeutung der Basilika als Grabbau und Kirche der Päpste hinweisen.

In den Metopenfeldern des Gebälkes sind liturgische Geräte dargestellt.[5] Ihre seltsame Auswahl und Anordnung, die etwas an Bramantes für den Cortile del Belvedere vorgesehene Hieroglyphen erinnert[6], kann nicht sicher gedeutet werden. Die Schwierigkeit ergibt sich vielleicht nur daraus, daß eine notwendige Ergänzung am Gebälk der Ringloggia fehlt. Immerhin scheint doch eine gewisse Anspielung auf die Liturgie der Passionstage enthalten zu sein.[7]

Liturgische Geräte erscheinen als durchlaufendes Reliefband am korinthischen Fries des Vespasianstempels. Filippino Lippi nahm dies zum Vorbild für die Fresken der Grabkapelle der Caraffa in S. Maria sopra Minerva.[8] M. W. aber war nur ein dorisches Gebälk in der Art des Tempietto bekannt, nämlich dasjenige am runden Mausoleum des Lucius Sempronius Atratinus in Gaeta, dessen ursprüngliches Aussehen Giuliano da Sangallo im Kodex Barberini festgehalten hat.[9] Bramante hielt sich

nicht nur thematisch an diesen Fries, sondern kopierte auch den bezeichnenden flachen und rohen Reliefstil.

XI. Der Hof als "runde Basilika" - Tempietto als Ziborium

Alberti bezeichnet S. Stefano Rotondo als runde Basilika, und Francesco di Giorgio spricht die Umgänge entsprechender Rotunden als Schiffe an.[1]

In der Mitte zwischen Peristyl und Ringloggia stehend hätte man den Hof als eine Einheit von drei Umgängen begriffen, die wir als runde Basilika charakterisieren möchten: Der mittlere, ungedeckte Umgang, der an beiden Seiten von Säulenstellungen begrenzt wird, bildet formal das Hauptschiff.[2] Er dient auch als Gemeinderaum. Die "Seitenschiffe" sind je durch eine Wand nach außen abgegrenzt. Ihre quadratischen Eckkapellen sind so winzig, daß sie nur einen Altar beherbergen können.

Bramante knüpfte nicht nur in der Disposition, sondern auch in der Gliederung der Hof-Umgänge an basikale Innenräume an: In Kreuzgängen und Höfen des Quattrocento stützen nur an den Stirnseiten Säulen das Gewölbe oder allgemein die Decke. An der zurückliegenden Wand befinden sich dagegen Konsolen. Aber schon seit Brunelleschis S. Lorenzo war es üblich, daß in den Kirchen den Säulen des Hauptschiffs Pilaster an den Wänden der Nebenschiffe antworten. Diese verschiedenen Anordnungen setzen mittelalterliche Traditionen in modernen Formen fort.[3]

Die Cella bildet gewissermaßen die Vierung des Hofes. Ihr beschränkter Raum, der im Prinzip der Vierung von St. Peter gleicht,[4] kann nur Priester und Meßdiener aufnehmen. Die Gemeinde, die im "Hauptschiff" um sie herumsteht, sieht von außen durch Türen und Fenster in sie hinein. Die beiden Seitentüren dienten - vor der Anlage der späteren Stüfchen im Stylobat - nur als Durchblicke.[5]

Fra Mariano spricht den Tempietto als "ciborium" an, und er meint dies wörtlich, denn er beschreibt ihn weiter als groß.[6] Der Bau steht seiner Funktion nach dem Altarhaus nahe, das Bramante über der Grablege des Apostelfürsten errichtete. Beide Altarhäuser zeigten in ihren dorischen Friesen liturgische Geräte. Über den Eingängen zur Cella und Krypta des Tempietto und über der Seitentür gegenüber dem Hofportal der Kirche erscheinen in den Metopenfeldern Kelch und Patene als Symbol der Messe. Die Nordseite trägt den päpstlichen Schirm, das Zeichen für den Rang einer Kirche als Basilika.

Der Tempietto wurde mehrmals als Ziborium mit durchbrochener Wand der Cella gezeichnet.[7] Er bildete das Vorbild für den Katafalk, der im Jahre 1589 für Alessandro Farnese in Il Gesù aufgerichtet war.[8] Sanmicheli baute Hospitalkirchen, in die die Kranken von ihren Lagern hereinblicken sollten, als runde Peripteroi.[9] Bramantes Bau bestimmte auch die Form von Tabernakeln, wie eine Zeichnung in Leningrad zeigt.[10] Francesco Quiñones, Franziskanergeneral und Nachfolger Bernardinos de Carvajal als Kardinal von S. Croce, ließ das Tabernakel über seinem Grab im Chor seiner Titelkirche ähnlich dem Tempietto gestalten.[11]

Will man den Tempietto mit einem christlichen Bautyp vergleichen, so liegen der Form und Funktion nach die Hl. Gräber am nächsten, die zugleich als Memorie und Ziborium dienten.[12] Diese kleinen, von Säulen umgebenen Rundbauten waren besonders in Deutschland verbreitet.[13] Sie regten im Quattrocento den Tempietto del Volto Santo im Dom zu Lucca an.

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

Aus Avignon zurückgekehrt versuchten die Päpste einer neuerlichen Wegführung ins Exil oder politischer Entmachtung entgegenzuwirken. Deshalb führten sie der Christenheit vor Augen, daß allein Rom als Hauptstadt der Welt gelten muß. Restauratio Romae bedeutet die Vergegenwärtigung des Anspruchs, daß Rom die Nachfolge der alten urbs und Jerusalems angetreten hat. Die Aufwertung antiker Kunst, Philosophie und Politik, die sich damit verbindet, ist der Kunstgeschichte ein geläufiges Phänomen. In den Zusammenhang gehört auch eine ausgedehnte theologische Neubesinnung.

Die berühmte "Domine, quo vadis?"-Legende berichtet, daß Christus in Petrus nochmals gekreuzigt wurde. Mehr als alles andere bestätigt daher das Martyrium des Apostelfürsten Rom als neues Jerusalem. Jedoch gerade dies bedeutende Geschehnis konnte nicht lokalisiert werden.[1]

Die mittelalterlichen Mirabilien vertreten übereinstimmend die Meinung, daß Petrus im Vatikan, nahe der Engelsburg gekreuzigt wurde; um den fremden Pilgern eine Vorstellung von der Lage des nicht näher zu bestimmenden Ortes zu vermitteln, beschreiben sie ihn mit Hilfe zweier von den Zeugnissen direkt oder indirekt erwähnten Gebäude: Er soll zwischen zwei Meten gelegen haben, der unter Alexander VI. abgetragenen Romulus-Pyramide, die man für ein Wahrzeichen der Naumachie des Nero hielt, und dem "tiburtinum Neronis", das bei der Engelsburg gelegen und ihr ähnlich gesehen haben soll.[2] Diese Überlieferung war im Lauf der Zeit, besonders wohl während des Exils der Kirche, arg verwirrt worden, so daß sie kaum noch den Angaben

der Apokryphen entsprach.[3]

Nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon setzten Bemühungen ein, den Martyrienort neu zu lokalisieren; sie finden zu Beginn des Quattrocento erstmals Niederschlag. Vermutlich gab es bereits um diese Zeit eine ausgedehnte Diskussion, wenn wir auch deren Ergebnisse erst in den Schriften aus der Mitte des Jahrhunderts finden.

Flavio Biondo vertrat in seinem Antikenführer (verf. 1444 - 1446) noch die alte Lokalisierung im Vatikan. Allerdings liefert ihm dafür nur eine offensichtliche Verwechslung von Quellenangaben das Argument.[4] Seine bedeutenden archäologischen Erkenntnisse dagegen, besonders die Lokalisierung der Naumachie des Nero, in oder bei der Petrus das Martyrium erlitten haben soll, nicht bei der Romulus-Pyramide, sondern direkt bei St. Peter, stützen die folgende neue These.

Aus der Reisebeschreibung des gelehrten englischen Paters John Capgrave (1447 - 1452) geht hervor, daß die heute übliche Lokalisierung der Kreuzigung in der Nähe von St. Peter bereits damals aufgekommen war.[5]

Zugleich wurde eine völlig neuartige Version gefunden: Danach soll das Martyrium auf dem Gianicolo, im Bereich von S. Pietro in Montorio, dort wo dann der Tempietto errichtet wurde, stattgefunden haben. Das kleine Kloster, das zu der unerwarteten Ehre kam, stand seit ca. 1440 leer und war dem Verfall preisgegeben.

Maffeo Vegio überliefert in seiner Beschreibung des Petersdomes (verf. 1455) die Argumente für die ausgefallene These.[6] Er geht von einem in der Kirchengeschichte des Eusebius zitierten Wort des römischen

Schriftstellers Gaius aus, das zwar berühmt war, aber bislang auf die Grablege des Apostelfürsten bezogen wurde und als deren frühestes und wichtigstes Zeugnis galt. Der Passus lautet in der von Vegio herangezogenen alten lateinischen Übersetzung aus dem Griechischen von Rufinus: "Ich kann die Siegeszeichen der Apostel zeigen. Du magst auf die via regalis, die zum Vatikan führt, oder auf die Straße nach Ostia gehen, du findest die Siegeszeichen der Apostel, welche diese Kirche gegründet haben."[7]

Vegio vertritt, daß Petrus und Paulus an den Orten ihres Martyriums begraben, kurz darauf in die Katakomben gebracht wurden und dort ruhten, bis Konstantin und Papst Sylvester sie in die neu errichtete vatikanische Basilika überführten. Er begründet diese Theorie nur flüchtig und völlig unzureichend, obwohl das Thema seines Traktats eine ausführliche Abhandlung gerade der sehr umstrittenen Translation erwarten läßt; sie interessiert ihn nicht an sich, sondern nur als Mittel zum Beweis seiner Hauptthese, der neuen Lokalisierung der Kreuzigung. Gaius lebte nämlich in der Zeit, als die Apostel nach Vegio in den Katakomben ruhten; er kann sich also nicht auf ihre Grablegen beziehen, sondern muß die Martyrienorte meinen. Gaius wird sodann als Zeuge dafür aufgeführt, daß die Kreuzigungsstätte Petri nicht im Vatikan lag, sondern eben an der via regalis, die dorthin führt.

Weiter reicht Vegios Argumentation nicht.[8] Selbst wenn man ihm darin folgen würde, daß Gaius nicht die Grablegen anspricht, so folgt daraus noch lange nicht, daß Petrus in S. Pietro in Montorio gekreuzigt wurde. Der Verlauf der via regalis oder triumphalis konnte und kann nicht sicher festgelegt werden, aber Humanisten und Archäologen der Renaissance waren sich

weitgehend einig darin, daß diese Straße vom Forum ausging, auf der linken Seite des Tibers bis zur Höhe des Hospitals von S. Spirito lief, hier den Fluß auf einer Brücke überquerte, von der Rudimente erhalten waren, und beim Petersdom endete. Der Gianicolo liegt demnach nicht an der via regalis; daß aber der Petersdom an ihr liege, berichtet der Hl. Hieronymus.[9] Das bekannte Zeugnis des Kirchenvaters übergeht Vegio wie vieles andere.

Von der These, daß Petrus nicht im Vatikan gekreuzigt wurde, gelangt Vegio durch einen kühnen Sprung zur Bestimmung eines festen Ortes auf dem Gianicolo. Der liber Pontificalis berichtet, daß Papst Cornelius auf Bitten einer Matrone Lucina den Leib Petri von den Katakomben an den Ort übertragen habe, bei dem er gekreuzigt worden sei, "zwischen die Körper der heiligen Bischöfe, im Tempel des Apollo, in monte Aureo, in Vaticanum, nahe dem Palast des Nero." Darüber hinaus erfahren wir, daß der Apostelfürst an dieser Stelle seine endgültige Ruhestätte fand, und daß Papst Sylvester im Tempel des Apollo die Petrusbasilika baute, die den Körper des Apostels birgt.[10] Mindestens bis ins 14. Jahrhundert war es nicht ungewöhnlich, den vatikanischen Hügel als Janiculus oder mons aureus zu bezeichnen. Vegio zitiert den liber Pontificalis, läßt jedoch das meiste aus, so daß er das Zeugnis auf S. Pietro in Montorio beziehen kann.

Wie grotesk Vegios Argumentation ist, wird deutlich, wenn man ihr die schlüssige und einfache Beweisführung für die Lokalisierung der Kreuzigung bei St. Peter gegenüberstellt. Ende des 15. Jahrhunderts aber wurde die Argumentation für die neue Lokalisierung auf dem Gianicolo noch unsinniger. Inzwischen hatte

sich herausgestellt, daß die lateinische Übersetzung der Kirchengeschichte des Eusebius einen gravierenden Fehler enthält. Das griechische Original sagt nicht, daß die via regalis zum Vatikan führe, dort heißt es im Gegenteil: "Du magst auf die via regalis im Vatikan ... gehen."[11]

Nun entstand eine Begründung auf neuer Grundlage. Das verfängliche Gaius-Zitat wurde wieder der Grablege als Zeugnis zugeschlagen. Bereits Vegio hatte sich des Kunstgriffes bedient, den Tempel des Apollo, in dem Petrus nach dem liber Pontificalis gekreuzigt wurde, entgegen allgemeiner Auffassung und dem Zeugnis des liber Pontificalis selbst von St. Peter auf den Gianicolo zu versetzen. Nun zogen auch andere Bauten, die die Apokryphen mit dem Martyrium in Verbindung bringen, vom Vatikan nach Trastevere um. Erst Cesare Baronius breitet in seiner Kirchengeschichte (1588) die neuen Argumente für die Lokalisierung der Kreuzigung auf dem Gianicolo aus und versucht, sie mit überragender Gelehrsamkeit zu bekräftigen,[12] aber schon Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir die ersten Reflexe auf die "Neugestaltung des alten Rom": Francesco Albertini sieht sich in seinem Romführer von 151o veranlaßt, gegen neuere Autoren Stellung zu beziehen, die ohne weiteres den Palast des Nero auf dem Gianicolo rekonstruieren.[13] Fra Marianos Führer (1517/18) leitet den Fremden unversehens zur Naumachie des Nero unterhalb von S. Pietro in Montorio[14], Andrea Fulvio (1527) kennt sogar eine bislang ungenannte Arena bei dem Kloster.[15]

Die neuere Literatur zur Kreuzigung Petri ist nie der Geschichte der verschiedenen Thesen nachgegangen, sondern pflegt sich auf den Hinweis zu beschränken, daß sich die im Quattrocento aufgekommene Lokalisierung auf dem Gianicolo gegen Ende des Jahrhunderts

durchgesetzt habe. Diese Vermutung mag durch die Errichtung des Tempietto um 1500 nahegelegt sein, sie stimmt aber so nicht. Humanisten und Theologen schlossen sich im allgemeinen der Auffassung an, daß Petrus bei St. Peter gekreuzigt wurde. Das gilt auch für Publikationen in italienischer Sprache.

Im Jahre 1481 erschien Biondos Führer im Druck, der die Martyrienstätte in S. Pietro in Montorio ausdrücklich falsch nennt; er wurde bis zur Mitte des folgenden Jahrhunderts oftmals aufgelegt und dann ins Italienische übersetzt, ohne daß - fast fünfzig Jahre nach der Errichtung des Tempietto - seine kritische Stellung geändert wurde.[16] Die Ende des 15. Jahrhunderts neu bearbeiteten Mirabilien berücksichtigen die strittige Frage nicht.[17] Die Indulgenzenbüchlein in lateinischer und italienischer Sprache, die in der gleichen Zeit erstmals erschienen, lokalisieren die Kreuzigung bei St. Peter.[18] Bis zu Baronius ist mir mit Ausnahme von Andrea Fulvio, der in seinem Romführer von 1527 betont, wie umstritten das Problem ist, und von Fra Marianos nicht gedrucktem Führer keine Arbeit in lateinischer Sprache bekannt, die sich der neuen Lokalisierung auf dem Gianicolo anschließt; dagegen vertreten viele Schriften von Humanisten und bedeutenden Theologen in diesem Zeitraum, daß Petrus bei der vatikanischen Basilika gekreuzigt wurde.[19] Palladios Neuausgabe der Mirabilien (1554) ist m. W. die erste Publikation in italienischer Sprache, die die Martyrienstätte in S. Pietro in Montorio der Verehrung der Gläubigen empfiehlt. Im seinem Architekturtraktat äußert sich Palladio zurückhaltender wie Serlio und Gamucci.

Betrachtet man die Abhandlungen, die sich nicht an ein gebildetes oder einheimisches Publikum, sondern

an die Masse der unkritischen Gläubigen, besonders der ortsfremden einfachen Pilger richteten, stellt sich die Lage völlig anders dar. Schon sehr früh begegnen wir einer Darstellung des Martyriums auf dem Gianicolo auf einem Relief der 1433 geplanten Porta Argentea.[20] Es ist ausführlich geschildert worden, daß Eugen IV. das prächtige Hauptportal von St. Peter als Mittel politischer Propaganda benutzte gegen die vielen Anfechtungen, die ihn und das Papsttum allgemein bedrohten.[21] Deshalb wird hier im Gegensatz zum sonst üblichen Traditionsbewußtsein der Kirche die moderne These aufgegriffen. Und mehr: Die Darstellung ist so geschickt angelegt, daß sie die älteren Bilder der Basilika, die das Martyrium im Vatikan zeigen, nachträglich so umdeutet, als meinten auch sie den Gianicolo, als habe die cavernula in S. Pietro in Montorio immer als Kreuzigungsort gegolten.

Vegio rückt die ursprüngliche Grablege des Apostelfürsten zusammen mit der Kreuzigung aus dem Bereich des Vatikans, denn beide Orte sollen nach einhelligem Zeugnis aller Apokryphen nahe beieinander gelegen haben. Die unbequeme Konsequenz, daß St. Peter an einer beliebigen Stelle steht, wird auf dem Relief der Porta Argentea nicht gezogen; vielmehr findet sich dort ein besonderer Hinweis darauf, daß Petrus seine erste Ruhestätte im Vatikan fand.

Dem Gefolge, das Friedrich III. auf seinem Krönungszug nach Rom im Jahre 1452 begleitete, hatte man die "neu gefundene" Kreuzigungsstätte so warm ans Herz gelegt, daß Nikolaus Muffel sie in seiner Beschreibung dieser Fahrt gleich zweimal bespricht und S. Pietro in Montorio, obwohl es nur eine "capell" war, mehr Raum einräumt als den meisten der bedeutenden römischen Kirchen.[22] Die deutschen Indulgenzen-

büchlein, die seit ca. 1480 erschienen, führen den Hl. Ort auf dem Gianicolo ebenfalls auf.[23] Die wenig später publizierten lateinischen und italienischen Bearbeitungen dieser Ablaßführer streichen ihn jedoch heraus, denn seine Verehrung konnte und sollte anscheinend nur unvorbelasteten Pilgern aus dem Ausland zugemutet werden.[24]

Die Lokalisierung der Kreuzigung auf dem Gianicolo, die einer konsequent belegbaren Alternative entgegenstand, fand bei Humanisten und Theologen kaum Anklang, weil sie höchst mangelhaft begründet war. Sie erscheint unsinnig, wenn man sie als wissenschaftlichen Beitrag zu einer theologischen Frage auffaßt. Sie hatte allein den Zweck, ein politisches Problem zu lösen: Die für die Bedeutung Roms als Residenz der Päpste wesentliche Kreuzigungsstätte, deren genaue Lage bislang unbekannt war, wollte man den Pilgern vorweisen können, und deshalb mußte sie fixiert werden. Für diese Aufgabe eignete sich die cavernula des S. Amadeo, die anscheinend als christliche Kultstätte aus der Antike galt. Ihre Bedeutung war nicht mehr bekannt, aber sie lag im Bereich eines Petrus geweihten Klosters, S. Pietro in Montorio, das genau den gleichen Namen trug wie die vatikanische Basilika, bei der die "Wissenschaftler" das Martyrium lokalisierten, ohne eine bestimmte Stelle namhaft machen zu können. Retrospektiv wurde der günstige Platz auf dem Gianicolo als Kreuzigungsort nachgewiesen, und als sich die erste Begründung als unhaltbar erwies, wurde unbedenklich eine neue völlig anderer Art zurechtgemacht.

Den Grund für die Lokalisierung der Kreuzigung in S. Pietro in Montorio lieferte vor allem anderen die

cavernula des S. Amadeo. Sie stellte das "Siegeszeichen Petri" dar, von dem die Kirchengeschichte des Eusebius spricht. Deshalb bildete sie das Gegenstück zu tre Fontane bei der Straße nach Ostia: Die drei Brunnen, die dort entsprangen, wo das Haupt des getöteten Paulus auf den Boden aufschlug, müssen nach Vegios Argumentation als das andere der zwei "Siegeszeichen" gegolten haben, die Gaius denjenigen entgegenhalten konnte, die bezweifelten, daß die Apostelfürsten in Rom gelebt und dort das Martyrium erlitten hatten.

Als man später das Gaius-Zitat wieder den Grablegen zuordnen mußte, wird man daraus nicht gleich die entsprechende Konsequenz für die cavernula gezogen haben, so wenig wie man sich auf der Porta Argentea an Vegios Schluß hielt, daß Petrus seine erste Grablege nicht in St. Peter, sondern ebenfalls auf dem Gianicolo fand. Es scheint, daß die Mönche von S. Pietro in Montorio sogar diese letztere These noch 1517 gegenüber ihrem Ordensgeneral, Fra Mariano, vertraten.[25] Jedenfalls für die Pilger blieb die cavernula wie tre Fontane das Siegeszeichen, das das Martyrium des Apostels bezeugt und damit Rom als Hauptstadt der Christenheit ausweist.

Die cavernula galt wohl schon beim Beginn der Wiederherstellung von S. Pietro in Montorio als das Kultzentrum des Klosters: Der S. Amadeo zog sich oft in sie zurück und richtete hier einen Altar auf. Trotzdem errichtete man nicht, wie in tre Fontane und wie es überhaupt üblich war, die Kirche über ihr. Dafür mögen technische Gründe verantwortlich gewesen sein: Es war günstig, die mittelalterlichen Fundamente so weit wie möglich zu benutzen und andererseits schwierig, dem neuen Gotteshaus so große Dimensionen zu geben,

daß sich die cavernula einbeziehen ließ, wie dies später mit der Casa Santa in Loreto und der Porziuncula in S. Maria degli Angeli in Assisi geschah. Bramantes Hofprojekt zeigt jedoch, daß man keine Trennung von Gemeinderaum und Kultzentrum beabsichtigte. Es waren vielmehr zwei Hauptaltäre und zwei Gemeinderäume im Kloster vorgesehen. Nur die Bereiche der Mönche und Pilger wurden voneinander abgesondert.

Bramante plante nicht, das Kultzentrum und den Gemeinderaum zu einem Gotteshaus zusammenzuschließen, sondern wollte sie nur lose verbinden. Das Heiligtum über dem Kreuzigungsort bildet einerseits ein großes Ziborium, andererseits bleibt es ein selbständiger Bau, der so klein ist, daß er keiner liturgischen Funktion dienlich scheint. Er erhält dadurch etwas vom Charakter eines Denkmals des Martyriums. Serlio erklärt die kleinen Dimensionen von Bramantes Heiligtum, das er eine kleine Kirche (tempietto) nennt, damit daß es "nur zur Erinnerung an den Apostel Petrus gemacht war, weil der Apostel an eben diesem Ort angeblich gekreuzigt wurde."[26] Diese Begründung ist ungenau; sie beinhaltet nur einen Hinweis auf die eine Seite des ambivalenten Charakters des Tempietto, die deutlicher als geplant hervortrat, weil die Ringloggia nicht ausgeführt wurde.

Wir nennen den Tempietto eine Memorie, um den denkmalhaften Zug zu kennzeichnen. Dieser Begriff war jedoch in der Renaissance nicht gebräuchlich, man behalf sich vielmehr mit unzureichenden Umschreibungen, wie kleine Kirche (tempietto), Kapelle, Ädikula. Er bezeichnet Gedenkhäuser über der Grabstätte oder dem Hinrichtungsort eines Märtyrers, die neben der Gemeindekirche liegen. Sie konnten auch die Form kleiner zweigeschossiger Rotunden annehmen. Dieser dem hellenistischen Heroon verwandte Bautyp, der von römischen

Kaiser-Mausoleen abgeleitet wird, war jedoch nur im Osten und dort in der frühchristlichen Architektur verbreitet.[27] Es läßt sich nicht nachweisen und ist auch nicht wahrscheinlich, daß er zur Zeit der Erbauung des Tempietto bekannt war.[28]

Der Grund für die in der Renaissance einmalige Disposition des Hofprojekts liegt darin, daß die cavernula als das Zeugnis für das Martyrium auf dem Gianicolo hervorgekehrt werden sollte. Heute freilich verdeckt der Tempietto die cavernula, so daß wir ihre Existenz hier erst nachweisen mußten. Aber Fra Mariano überliefert, daß er nicht errichtet wurde, um ein neues Gedenkhaus des Martyriums oder ein Ziborium zu schaffen, sondern damit die cavernula sichtbar wird: "Zur Bequemlichkeit des Klosters ebnete man den Hügel der Kreuzigung in der Mitte des Hofes ein. Damit die cavernula des Amadeo gesehen wird, errichtete man hier in der Größe des abgetragenen Hügels ein großes säulengeschmücktes Ziborium aus Marmor mit der cavernula und dem Altar des Amadeo."[29]

Offensichtlich meint Fra Mariano nicht einfach, daß die cavernula in der neuen Anlage zu sehen oder wie eine Reliquie ausgestellt sein sollte. Dies wäre mit der Abtragung des Hügels über ihr schon erreicht gewesen. Daß ein Bau über der cavernula in ihren Ausmaßen notwendig war, damit man "sie sehen" kann, soll anscheinend heißen: Die an sich nichtssagende höhlenartige Rotunde sollte so ausgestaltet werden, daß die Pilger die Bedeutung erkennen konnten, die ihr zugemessen wurde.

Der Gedanke hat seine Ursache in der Fragwürdigkeit des Martyrienortes, den die Quellen nicht belegten, sondern eher als falsch entlarvten. Die cavernula

wurde als Zeugnis für seine Echtheit hingestellt, und dies sollte augenfällig zum Ausdruck kommen. Es war nicht möglich, sie einem bestimmten Bautyp anzugleichen, an dessen Merkmalen sie als Siegeszeichen Petri zu erkennen gewesen wäre. Einen Bautyp für so eine Aufgabe gab es nicht: Das Siegeszeichen Pauli besteht in drei Quellen, und das Heiligtum über ihm ist eine Basilika. Die cavernula wurde zum Siegeszeichen und schien geeignet, die Kreuzigung auf dem Gianicolo zu bezeugen, weil sie in S. Pietro in Montorio lag und aus der Antike stammen sollte. Wenn die Bedeutung der cavernula sichtbar werden sollte, mußte ihr Alter hervorgekehrt werden.

Um ihre Enstehung in der Antike zu zeigen, wurde die cavernula neu aufgebaut, oder wie Cesare Baronius im Zusammenhang mit seiner Argumentation für die Echtheit des Martyrienortes auf dem Gianicolo sagt, sie wurde "renoviert".[30] Ihre Form und Lage schrieben vor, das Siegeszeichen als kleine Rotunde auf einem Sockel mit Krypta zu rekonstruieren. Der Peristyl des Tempietto jedoch ist eine originelle Erfindung. Er hebt ihn von aller nachantiken Architektur ab und begründete damit seinen einzigartigen Ruhm in der Renaissance. Palladio unterscheidet christliche von antiken Kultbauten so, daß diese im Innern, jene aber außen Säulenstellungen zeigen.[31] Dementsprechend reiht er den Tempietto als einzigen modernen Bau in sein viertes Buch ein, in dem er die bedeutenden antiken Werke vorstellt.[32]

Andrea Fulvio berichtet in seinem Romführer von 1527, daß die spanischen Könige über dem Kreuzigungsort ein "sacellum" errichtet haben, das ähnlich dem Sibyllentempel in Tivoli mit einem Säulenumgang umgeben ist.[33] Damals mag diese Erläuterung des neutralen

Begriffes Heiligtum nicht nur als Beschreibung einer formalen Eigenschaft verstanden worden sein.

Der Tempietto stellt eigentlich keinen Neubau dar, sondern war als Wiederherstellung der cavernula gemeint. Um sie als Siegeszeichen Petri auszuweisen, sollte er sie so rekonstruieren, daß ihre Entstehung in der Antike ins Auge fällt. Er ist eine Reklame für den Kreuzigungsort, die an die Pilger gewendet die verfängliche Diskussion um die Quellen ersetzen sollte. Die Pilger wurden mit einem ihrer Unwissenheit entsprechend kräftigen Mittel auf das Alter des Siegeszeichens gestoßen: Es erhielt die Form eines Peripteros, die für die antike Architektur typisch ist, später aber nie mehr Verwendung fand.

XIII. Bramantes Auftrag und seine Ausführung

Spaniens Aufstieg zur europäischen Großmacht spiegelt sich in einer stetig wachsenden Reihe von Kirchengründungen und Restaurierungen in Rom. Die spanische Krone maßte sich in zunehmendem Maße die Rolle eines Verteidigers von Christentum und Papsttum an. Diesen Anspruch bekräftigte sie durch ihre sogenannten Verdienste um die Ausbreitung des wahren Glaubens und die Vernichtung falscher Lehren: Eroberung von Granada und Amerika. Andererseits strebte sie nach dem Patronat über hervorragende Heiligtümer der ewigen Stadt, an denen sie ihren heiligen Eifer beweisen und sich Denkmäler setzen konnte.

Seit Calixtus III. Borgia erhielt S. Maria Maggiore die prunkvolle Decke, die nach der Legende mit dem ersten Gold, das die Eroberer aus Amerika brachten, gefaßt wurde. Der Kardinal Pedro Gonzales de Mendoza erneuerte großzügig S. Croce in Gerusalemme, wo das Kreuz Christi aufbewahrt wird. Am Tage, als die Nachricht von der Einnahme Granadas in Rom eintraf, am 1. Februar 1492, entdeckte man im Triumphbogen den Kreuzestitel wieder.

Das bedeutsame Zusammentreffen dieser beiden Ereignisse hob Bernardino de Carvajal, der Nachfolger Mendozas als Titelkardinal von S. Croce, in der großen Gedenkinschrift hervor, die er nach Abschluß der Renovierung im Gang zur Kapelle der Hl. Helena setzte. Die Vertreibung der Mohammedaner feiert er als Sieg des Christentums. Einleitend würdigt er die kostbare Reliquie seiner Basilika: Da die Hl. Helena das Kreuz des Erlösers und die Erde des Kalvarienberges nach Rom brachte, verdient die Stadt neues Jerusalem genannt zu werden. Hier wollte der Herr in Petrus wie-

derum gekreuzigt werden, und deshalb wird die Stadt bis zum Jüngsten Tag der Erbe Jerusalems bleiben.[1]

In einem Brief aus dem Jahre 1493 weist Ferdinand von Aragon darauf hin, wie wesentlich das Patronat über die Martyrienstätte des Apostelfürsten und der Bau des Klosters dort für sein Ansehen sei.[2]

Der König beabsichtigte, den Hof zwischen Kirche und Konvent von S. Pietro in Montorio repräsentativ zu gestalten und die alte Memorie in ihm neu zu errichten. Bei Messen sollte die "renovierte" Memorie als Ziborium dienen, während die Pilgergemeinde sie im Hof umsteht. Diese Absicht brachte große Schwierigkeiten mit sich, und man wandte sich an einen erfahrenen und angesehenen Architekten: Bramante, der für die Sforza in Mailand arbeitete.

Wir haben zu zeigen versucht, daß der König ausführliche Anweisungen für den Neubau gab. Sie mögen wenigstens in einem Punkt denjenigen geglichen haben, die er seinen Geschäftsträgern zehn Jahre früher für die Kirche gab: "Schließlich bitte und beauftrage ich euch, daß ihr mit Eifer die Arbeiten an der Kirche vorantreibt. Und sehet darauf, daß sie die Größe dessen, der sie erstellen ließ, in ihrer Form und nicht so sehr durch ihre Ausmaße erkennen läßt. Denn wie ihr wißt, sind die Kirchen der Observanten gewöhnlich mehr fromme als große Bauten und sollen dies auch sein." Und als Postscriptum: "Aber ich will auch nicht, daß ihre Dimensionen so klein geraten, daß sie der Größe dessen, der die Kirche errichten läßt, Abbruch tun. Und sehet also zu, daß alle Extreme vermieden werden."[3]

Die Art, in der sich der König auf die Ordensregel der Franziskaner beruft, ist verwirrend. Da Erlesen-

heit und Überfluß dem Gebot der Armut entgegensteht, wendet sich diese gegen eine übermäßige Ausdehnung der Kirchen, verbietet jedoch gleichzeitig eine aufwendige Gestalt. Insbesondere soll es weder Säulen, noch Gewölbe oder Turm geben. Dagegen verstößt der Neubau von S. Pietro in Montorio. Der König will sagen, da schon die Ausmaße der Kirche durch die Hanglage und den sandigen Boden des Gianicolo beschränkt sind, soll wenigstens ihre Form die Größe der spanischen Könige spiegeln. Ähnliches galt anscheinend für den Hof um den Martyrienort.

Der Zwischenraum zwischen Kirche und Konvent, dessen Terrain nach Norden abfiel, hatte nur geringe Ausmaße und wurde auf drei Seiten von ganz ungleichen Baulichkeiten begrenzt. Die weit ausladende Querschiff-Konche der Kirche stellte ein besonderes Hindernis dar. Die alte unterirdische Memorie der Kreuzigung lag zwar in der Mitte der NS-Achse des Hofes, war aber nach Osten versetzt. Diese schwierige Situation hatte Bramante, wie Serlios Legende zum Hofplan andeutet, zu meistern.

Bramante gelang es nicht nur, die zahlreichen Beschränkungen, die ihm die alten Strukturen auferlegten, zu meistern. In seiner Anlage verbinden sich die Glieder in vollkommenem Gleichmaß. Sie wirkt wie ein von künstlerischen Vorstellungen allein getragener Idealplan. Der glückliche Grundgedanke bestand darin, dem Hof wider alle Tradition einen runden Umriß zu geben. So konnte Bramante die Memorie ins Zentrum rücken und alle fremden Teile des Klosters verdecken. Zugleich erfüllte er optimal die liturgischen Forderungen, da sich der ganze Hof wie eine runde Basilika zusammenschließt.

Durch genaue Berechnung der perspektivischen Verschiebungen und einen raffiniert verdeckten Zugang

zur unterirdischen Memorie paßte Bramante den Hof den geringen Dimensionen an. Er nutzte diese sogar noch aus und benutzte die wechselnden perspektivischen Wirkungen des kleinen Raumes, um die doppelte Bedeutung der Anlage sinnfällig darzustellen.

Die differenzierte Struktur und die reiche Gliederung geben der Anlage ein gewichtiges Aussehen und vermitteln einen Eindruck von Größe, der in keinem Verhältnis zu den realen Dimensionen steht. Wir möchten sie mit einem Prunkmantel vergleichen, der nicht auf die Statur, sondern auf die Würde seines Trägers zugeschnitten ist.

Ferdinand von Aragon hatte nur tausend Dukaten für die Memorialanlage in Aussicht gestellt[4], und obwohl Bramante den ganzen Hof um den Hl. Ort als formal und liturgisch feste Einheit geplant hatte, kam nur der Tempietto zur Ausführung. Weder das kleine und billige Bauunternehmen an sich, noch die vollendete Schönheit des Projektes oder liturgische Bedürfnisse standen im Mittelpunkt des spanischen Interesses. Die Errichtung der Kultanlage sollte das spanische Patronat über die bedeutende Martyrienstätte dokumentieren.

Aber zuerst sollte die Echtheit der als Martyrienort ausgegebenen Stelle gezeigt werden. Sixtus IV. hatte in der Schenkungsbulle des Klosters die bedenkliche Lokalisierung nur erwähnt, aber nicht bestätigt.[5] Humanisten und Theologen wiesen an Hand der apokryphen Schriften nach, daß Petrus im Vatikan gekreuzigt wurde. Ihre Argumente waren schwerlich zu widerlegen, aber an die Minderheit der Gelehrten wandte sich der König ohnedies nicht, wenn er mit seinem Patronat über den Kreuzigungsort die

Bedeutung der spanischen Krone zeigte. Er wollte die Masse der Gläubigen, besonders die Pilger, ansprechen. Sie kannten die Spezialprobleme nicht: Sie wurden durch Reklame am effektivsten zur Verehrung der problematischen Stätte gewonnen.

Die cavernula, die auf Grund ihres hohen Alters und ihrer Lage in einem Petruskloster als das Zeugnis für den zweifelhaften Kreuzigungsort hingestellt und mit dem von dem antiken Schriftsteller Gaius überlieferten Siegeszeichen Petri identifiziert wurde, sollte so aufgebaut beziehungsweise "renoviert" werden, daß ihre angenommene Entstehung in der Antike gerade auch unwissenden Pilgern ins Auge fällt.

Einen verbindlichen Bautyp für eine Memorie gab es nicht; das Siegeszeichen Petri wurde nach der cavernula als kleine Rotunde rekonstruiert. Durch einen Peristyl wurde sein Alter unzweideutig demonstriert, denn Peripteroi sind für die antike Architektur typisch, fanden im christlichen Kult aber keine Verwendung. Der Tempietto wirkt wie ein Modell der antiken Architektur, da er sich an die ideale, nie realisierte Beschreibung des Vitruv hält. Seine eigentümliche "Dimensionslosigkeit" und die perspektivische Erscheinung im geplanten Hof sollten diesen Eindruck noch unterstützen und damit die Suggestionskraft der Memorie stärken.

Es scheint, daß es unter den Architekten des Quattrocento nicht unbedingt als guter Stil galt, antike Vorbilder möglichst wörtlich zu kopieren. Alberti lehnt dies vielmehr ausdrücklich ab.[6] Wo er sich auf die Antike stützt , wandelt er das Vorbild dem neuen Zweck entsprechend bis zur Unkenntlichkeit um.[7] Francesco di Giorgio berücksichtigt in seinem Vitruvkommen-

tar den runden Peripteros, bereitet ihn aber für den christlichen Kult auf, indem er grundsätzlich auch innere Umgänge annimmt und dem Peristyl nur sekundäre Bedeutung gibt.[8]

Andererseits zeichnet sich nicht erst der Tempietto, sondern bereits die m. E. vor ihm geplante Memorialanlage durch eine ungewöhnlich enge Anlehnung an die Antike aus. Sie hält sich ganz an das Heroon des Romulus an der via Appia, das nicht weit von Domine, quo vadis liegt.

Die offensichtliche und getreue Antikenrezeption, die den hohen Ruhm des Tempietto vom Cinquecento bis in unsere Zeit begründet, wurde bisher im allgemeinen dem Konzept Vasaris folgend als Produkt des freien künstlerischen Wollens Bramantes betrachtet. Demgegenüber meinen wir, daß sie aus den Bedingungen des Auftrages folgte. Während wir die Lösung der aus dem Auftrag folgenden formalen und liturgischen Probleme durch den runden Umriß des Hofes Bramante zuschreiben möchten, halten wir es durchaus für möglich, daß der Gedanke, die Memorie als runden Peripteros zu gestalten, vom Bauherrn ausging.

Bramantes Aufgabe, eine Reklame, quasi einen Beweis für eine heilige Stätte, zu schaffen, unterschied sich wesentlich von den üblichen Aufträgen. Nach dem Verständnis der Zeit, das sich an vielen Beispielen zeigen läßt, bildet ein Bau auch eine Art von Denkmal seines Bauherrn. Der neapolitanische Humanist Giovianus Pontanus behandelt in seinem Traktat "de magnificentia" (1498) ausführlich die Architektur, denn sie legt das beste Zeugnis für die höchste bürgerliche Tugend ab: Ohne auf Zweck und Kosten zu achten läßt der Magnificus Werke errichten, deren Pracht und Würde seinen hohen Sinn erweisen. Würde aber erreiche

man durch schicklichen Schmuck, durch Vortrefflichkeit des Materials, Weiträumigkeit der Bauten und ihre Fähigkeit, lange Zeit zu überdauern.[9] Pontano führt ein Beispiel an, das er zwar übertrieben, aber nicht abwegig findet. Ein Bürger aus Neapel ließ so kolossale Fundamente legen, daß ihm kein Geld für ein Haus darüber übrig blieb. Deswegen kritisiert, verweist der Enthusiast auf den Ruhm, den ihm das Unternehmen einbringen werde. Denn späte Nachfahren müßten von den Fundamenten auf einen prachtvollen Palast schließen.[10]

Es ist nach dieser Auffassung ganz konsequent, wenn Alberti der Gestaltung des Baukörpers den absoluten Vorrang einräumt und in der Gliederung nur den Sinn sieht, diese Grundform zu unterstreichen. Die spanische Memorie über dem angeblichen Martyrienort aber erfüllt ihren Zweck erst durch ihre "antichità", durch ihr Decorum. Das mag Bramante angeregt haben, hier erstmals den Stil zu realisieren, mit dem Leonardo bereits in seinen Zeichnungen experimentiert hatte: die Gestaltung von Räumen nicht durch Wände, sondern durch ein Relief von Architekturgliedern.

I. Einleitung

1. Der Tempietto ist heute als ein Modell klassischer Architektur bekannt; aber betrachtet man ihn nicht unter "zeitlosen", sondern unter historischen Gesichtspunkten, wirkt er eher ausgefallen: "The first impression of the Tempietto after the churches and palaces of the 15th century is almost forbidding". Nikolaus Pevsner, An outline of European architecture, London 1961 (1. Ed. 1943), S. 15o. Wir können die hochinteressante Geschichte der Würdigung des Tempietto im Rahmen dieser Arbeit nicht ausbreiten, sondern müssen uns auf wenige Hinweise beschränken, um den Stand, von dem unsere Untersuchung ausgeht, zu bezeichnen.

2. vgl. die Klage über die Bescheidenheit moderner Architektur, die in dem bekannten Brief an Leo X. geführt wird: "Li edificii adunqua moderni sono notissimi, si per esser noui, come per non essere anchora in tutto gionti ne alla excellentia ne a quella immensa spesa che nelli antichi si uede et considera. Che auegna che a di nostri l'architectura sia molta suegliata et riduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si uede per molte belle opere di Bramante, niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto cio che imaginarno, e che solo el lor uolere rompese ogni difficultate." cf. Julius Vogel, 191o, S. 1o3-114, bes. S. 1o6; vgl. auch Ettore Camesasca, Raffaello Sanzio, tutti gli scritti, Mailand 1956, S. 44 ff.

3. vgl. Kat. D Nr. 19 u. 2o: Beide Schriften lassen nicht klar erkennen, ob sie sich auf den Tempietto beziehen, vgl. IV. Anm. 1o. Erst der Romführer des Andrea Fulvio von 1527 (Kat. D Nr. 22) bespricht eindeutig den Tempietto.

I. Einleitung

4. Andrea Guarna da Salerno, Scimmia, 1517, vgl. die neue Edition und Übersetzung von Eugenio Battisti, Rom 1970, S. 98-121. In diesen Zusammenhang gehört m. E. auch Bramantes schlechter Ruf als Maestro "Rovinante" oder "Guastante": Das Unverständnis gegenüber der neuen Architektur kleidet sich in den Vorwurf, der Meister habe in ungebührlicher Weise Altes niedergerissen und selbst die Gesetze der Statik nicht beherrscht oder mindestens nicht beherzigt. Zu diesen Angriffen, die sich inzwischen zum großen Teil als falsch, übertrieben oder voreilig erwiesen haben, vgl. Pastor, Bd. 3 (1899), S. 765-774; Julian Klaczko, Jules II, Paris 1902, S. 22-33; Vogel, 1910, S. 48-62, u. Förster, 1956, S. 272 ff. u. Exkurs X (S. 281 f.). Eine neue Untersuchung von James S. Ackerman wird in den Akten des Bramante-Kongresses von 1970 erscheinen.

5. Bei der Abhandlung der Dorica in seinem 1536 publizierten vierten Buch, über die Säulenordnungen, beruft sich Serlio statt auf Vitruv auf Bramante (der die Regeln der Dorica für die nachfolgenden Architekten im Tempietto festlegte), vgl. X Anm. 4. Im 1540 erschienenen dritten Buch, über die römischen Bauten, behandelt er Bramantes Werke und feiert einleitend (fol. 36) die Bedeutung des Meisters: "che con l'aiuto & autorita che gli dette il sopra detto Pontefice (Julius II.); si puo dire ch'ei suscitaße la buona Architettura, che da gli antiqui fino a quel tempo era stata sepulta."

6. cf. z. B. Kat. AZ Nr. 26, sowie Nr. 13, 15 u. IX Anm. 16; vgl. darüber hinaus die Urteile des Ano-

nymus Magliabechianus (um 155o) und des Sabba da Castiglione (1549), cf. K. Frey, 1892, S. 125 (u. 13o), u. Sabba da Castiglione, Ricordi overo ammaestramenti, Mailand 1559, fol. 139r (ricordo 111).

7. cf. Guido Vitaletti, Michelangelo, lettere e rime, Turin 1924, S. 221, Nr. 94; deutsche Übersetzung von Karl Frey, Die Briefe des Michelangelo Buonarroti, Berlin 1961, S. 147 f., Nr. 112. Der Brief entstand wohl um die Jahreswende 1546/47.

8. Wir können hier nicht die zahlreichen Darstellungen des '5oo, die den Tempietto abbilden, abhandeln. Als eines der schönsten Beispiele sei vorab nur auf die "Flucht des Aeneas aus Troja" von Federigo Barocci (vgl. Günther, 1969) hingewiesen.

9. vgl. IX Anm. 18

1o. vgl. den Artikel "Die Berufung Bramantes"

11. cf. Kat. D Nr. 24

12. vgl. Blunt, 1956, S. 86-1o2, bes. S. 93 ff. Im übrigen sieht Vasari Bramante eher als den gewaltigen, eigenwilligen Neuschöpfer und kann zu seinen revolutionären Werken kein rechtes Verhältnis gewinnen. Zu St. Peter schreibt er: "Si vede ... in tutta l'opera, dorica di fuori, stranamente bellissima, di quanta terribilità fosse l'animo di Bramante." Vasari-Milanesi, Bd. 4, S. 162.

13. cf. Elfriede Schulze-Battmann, Giuseppe Valadier, Diss. Dresden 1939, S. 3o, Anm. 33; frdl. Hinweis Frl. cand. phil. Dorothea Schmidt. Vgl. auch das

weit verbreitete Urteil des Franc. Milizia in seinem Romführer von 1787, S. 14o f., und in Le vite de' più celebri architetti, Rom 1768, S. 18o -184.

14. cf. Letarouilly, Textbd. 1 (1849), S. 243-246, Burckhardt, Cicerone, 1855, Ed. 1929-33, Bd. 3, S. 271 f., u. Geymüller, 1875, S. 65-67

15. Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1926, S. 4 u. 29

16. Pastor, Bd. 3 (1899), S. 543. Für die neue Wertung legte Geymüller das Fundament (s. o.), indem er auf die Bedeutung zweier von Letarouilly (s. o.) längst veröffentlichten Inschriften von 15oo u. 15o2 hinwies. Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1889-1895, Bd. 2, S. 378, hält sich an Geymüllers Untersuchung, erwähnt auch die Datierung um 15oo, aber mißt ihr keine Bedeutung bei. Rudolf Redtenbachers "Architektur der italiänischen Renaissance", Frankfurt 1886, S. 18o u. 186, ist m. W. die erste Kunstgeschichte, die den Tempietto als frühestes römisches Werk Bramantes und somit als Beginn der Hochrenaissance würdigt. Bis dahin bildete i. allg. die Cancelleria den Anfang, nicht nur weil man ihre frühe Entstehung kannte, sondern auch weil es der nicht nur bei den Historikern verbreiteten Anschauung von der verweltlichten Renaissance entsprach, die Profanarchitektur an erster Stelle anzuführen.

17. F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 637. Der "Grundriß der Kunstgeschichte" von Wilhelm Lübke erwähnt unter vielen Werken Bramantes nicht den Tempietto. Vgl. auch Goethes

I. Einleitung

Italienische Reise, Rom, den 18. Nov, 1786: Goethe besuchte S. Pietro in Montorio, um Raffaels "Transfiguration" zu sehen. Als alten Bekannten schildert er das berühmte Altarbild, aber er erwähnt nicht einmal die Existenz des Tempietto neben der Kirche; cf. die Ausg. der Werke Goethes von Trunz u. a., Hamburg 1960, Bd. 11, S. 137

18. Fr. Peyer im Hof, Die Renaissance-Architektur Italiens, Leipzig 1870. S. 7

19. cf. L. v. Ranke, Die römischen Päpste in den letzten 4 Jahrhunderten, Wien 1934 (1. Ed. 1834), S. 52, und danach Platner u. a., 1842, Kat. D Nr. 39, A. v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1867-1870, Bd. III, 1, S. 420, u. Ferdinand Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Dresden 1926 (verfaßt 1855-1872), Bd. 2, S. 1088, sowie Emil Montégut, Poètes et artistes de l'Italie, Paris 1881, S. 343 f.

20. vgl. Anm. 19

21. F. Baldinucci (1681), Bd. 6, S. 52: "E di suo disegno parimente il grazioso tempietto di Travertino nel chiostro di S. Pietro Montorio, con proporzione, ordine e varietà mirabile, ricavato da qualche tempio antico, ma migliorato. Vi fece una ingegnosissima scala che scende al sotterraneo, cavata con sommo giudizio nell'angustia del sito ..."

22. Geymüller, a.a.O., S. 67

23. abgedruckt bei Förster, 1956, S. 283, £.: "...

1. Einleitung

quattro cose vi bisogneno, de le quale la prima si è forteza, la seconda conformità cum el resto del edificio, la terza legiereza, la quarta et ultima belleza ..." vgl. auch Heydenreich, 1971 (1929), S. 25 ff.

II. Die Gestalt des Klosters

1. vgl. die von Hendrik Frans van Lint im Jahre 1711 vom Aventin aus aufgenommene Vedute des Gianicolo, die deutlich die Bescheidenheit des Außenbaus von S. Pietro in Montorio zeigt, cf. Federico Zeri, La Galleria Spada in Roma, catalogo dei dipinti, Florenz 1954, S. 95, Kat. Nr. 2o9, Taf. 12o.

2. vgl. die Beschreibung von Urban, 1961/62, S. 277 ff., die ebenfalls die Diskrepanz zwischen Äußerem und Innerem der Kirche aufweist.

3. vgl. Pesci-Lavagnino, S. 49 f. (Capp. di S. Francesco) u. S. 45 f. (Capp. della Pietà)

4. Das Aussehen des Hofes um den Tempietto vor den Veränderungen des vorigen und dieses Jahrhunderts überliefert ein Kupferstich aus dem Ende des 18. Jh., der in der spanischen Akademie der Schönen Künste im Konvent von S. Pietro in Montorio aufbewahrt wird. Kleinere und gröbere Versionen dieses Stichs befinden sich im Gab. Naz. delle Stampe, Rom, Inv. Nr. 75837 und 8959, und in der Bibliothek des Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Coll. Lanciani, Roma XI, 39, fol. 69. Das frühere Aussehen des Hofs geben ferner drei Photographien

II. Die Gestalt des Klosters

aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts wieder (Gab. Naz. Fotografico, Rom, D 1800; Benedetto Spila, Memorie Storiche della provincia riformata Romana, Rom 1890, S. 37; vgl. Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance, Paris 1889-1895, Bd. II (1891), S. 241. Die Darstellungen des Hofes bei Letarouilly, Tafelbd. 3, Taf. 322 f., entsprachen nicht dem tatsächlichen Zustand.

5. Das Aussehen des Konvents vor den Veränderungen nach 1870 zeigen eine große im Jahre 1557 vom Gianicolo aus aufgenommene Romvedute des Anton van den Wyngaerde in Painswick (Glouchester), Castle Hall, Coll. St. Clair Baddeley (cf. Egger, 1932, Bd. 2, Taf. 113, Textbd., S. 45), sowie eine zwischen 1808 u. 1811 entstandene nicht völlig korrekte Zeichnung des Kreuzganges von Ingres (cf. Hans Naef, Ingres - Rom, Zürich 1962, S. 137, Kat Nr. 107, Taf. 70, zur Datierung vgl. dort, S. 19).

III. Geschichte des Klosters

1. vgl. Ottavio Panciroli, Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Rom 1600, S. 667-674, bes. S. 674; zur Fragwürdigkeit der dort vertretenen These cf. Pesci-Lavagnino, Anm. 23 (S. 20).

2. Zur Visitation im Jahre 1624 vgl. die Memorie Istoriche del Convento di S. Pietro Montorio (Ms. in S. Pietro in Montorio, kompiliert zwischen 1783 u. 1799), fol. 18; auch die Bollandisten nehmen, ohne Gründe zu nennen an, daß die Kirche "ab antiquis temporibus" bestand, cf. Acta Sanctorum, Bd. 27, iunii 7, Anaclecta de' SS. Pietro e Paolo, n. 27 (S. 397).

III. Geschichte des Klosters

3. vgl. Christian Huelsen, La pianta di Roma dell'anonimo Einsidlense, Rom 19o7, bes. S. 6-9.

4. Pesci-Lavagnino, S. 6, bestreiten m. E. ohne guten Grund die Zugehörigkeit des fraglichen Passus zum Gianicolo.

5. Lugari, 19oo, S. 2o-31, hat auf die Möglichkeit eines orthographischen Fehlers hingewiesen. Um die Echtheit des Kreuzigungsortes auf dem Gianicolo zu belegen, rekonstruiert er eher willkürlich als zwingend aus den Beischriften zweier Rompläne des Pietro del Massaio (kurz nach 147o) den Urtext: "Mons S. Petri, ubi est croci affixus." G. Scaglia hat gezeigt, daß diese beiden Rompläne und ein weiterer des Pietro del Massaio von 1469, der das Kloster nicht benennt, auf einem gemeinsamen, womöglich im Kreis des Flavio Biondo entstandenen Prototyp zurückgehen, den Alessandro Strozzi erheblich genauer kopiert hat als Pietro. Dort ist das Kloster auf dem Gianicolo von fremder Hand mit "s. honoph(r)ius" bezeichnet. Vgl. Gustina Scaglia, The origin of an archeological plan of Rome by Alessandro Strozzi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, 1964,S. 137-163; die Karten besprochen u. angebildet bei Frutaz, Bd. 1, Kat. Nr. 88, 9o (S. 139 f., 142 ff.), 87 (S. 137 f.), 89 (S. 14o ff.) und Bd. 2, Taf. 158, 16o, 157, 159.

6. vgl. Lugari, 19o7, bes. S. 7-25. Der Text des liber Pontificalis Ravennatis lautet in der überzeugenden Lesart Lugaris: "Sanctus Apolenaris, natione Anthiochenus, Grecis et Latinis literis heruditus, apo-

stoli Petri discipulus, et cum eo in urbem Romam pervenit. Qui post plurimum tempus eum pontificem ordinavit atque per inpositionem manus Spiritum sanctum tribuit et osculum ille dedit; et ab urbe Roma quasi terdenos miliarios communiter cum eo venit. In quo situm est monasterium beati Petri quod vocatur ad Januculum, ibi Christi apostolus oravit, et ubi genus posuit, lapis mollis apparuit, ut cera ab igne, et in modum eius lapis genu concavus est. Et ad aliud monasterium ipsius apostoli, quod vocatur ad Ulmum, in ipsa nocte pariter sopiti sunt, et apparent fossae in illo lapide, ubi caput vel terga atque nates et crura tenuerunt, usque in hunc diem. Et post Ravennam eum direxit ..."

7. Lugaris Ergebnis, s. Anm. 6, auch von Pesci-Lavagnino, S. 7, angenommen.

8. cf. Kat. D Nr. 28

9. Diese Legende fand weite Verbreitung durch die Legenda Aurea, vgl. die deutsche Übersetzung von Richard Benz, Jena 1917-1921, Bd. 1, Sp. 565.

1o. cf. Kat. D Nr. 31

11. cf. Huelsen, 1927, S. 135, Nr. 7 u. S. 13, Nr. 178; im folgenden cf. dorts., S. 21, Nr. 116 u. 112, S. 41 f., Nr. 4oo u. 4o1, S. 79, Nr. 289 u. 294. Der Katalog von 1492 ist nicht konsequent topographisch geordnet: SS. Angeli wird zwischen S. Egidio und S. Callisto, also gar nicht auf dem

Gianicolo, aufgeführt.

12. Diese Meinung vertreten auch Huelsen, 1927, S. 196 f., Nr. 6o, und Armellini-Cecchelli, Bd. 2, S. 812 u. 8o9 ff.

13. nach dem Zeugnis des Turiner Kirchenkataloges, s. o.; der Orden des Pietro da Morrone, des späteren Papst Coelestin V., erhielt 1264 die Approbation. 1313 wurde Pietro da Morrone kanonisiert.

14. vgl. Lugari, 19o7, S. 28-62, u. ihm folgend Vannicelli, 1969, S. 85-91.

15. cf. Kat. D Nr. 6; zur Person des S. Amadeo (Ceuta, Portugal 142o - Mailand 1482) und zur Geschichte seiner Kongregation vgl. B. Galli, Il B. Amadeo Menez de Sylva, Quaracchi 1923, P. Sevesi, Il beato Amadeo Menez de Sylva e documenti inediti, in: Miscellanea Francescana 32, 1932, S. 227-232, u. John Moorman, A history of the Franciscan order from its origins to the year 1517, Oxford 1968, S. 497 f.

16. cf. Kat D Nr. 3

17. vgl. Sevesi, 1911, S. 691 ff.

18. Der Text der Bulle abgedruckt bei Lugari, 19o7, S. 53 ff.

19. cf. Kat. D Nr. 5; zur Baugeschichte der Kirche vgl. Tormo, 1942, Bd. 1, S. 1o2-11o, Tomei, 1942, S. 133 ff. u. Urban, 1961/62, S. 277 ff.

2o. cf. Kat. D Nr. 21

III. Geschichte des Klosters

21. cf. Kat. D Nr. 19

22. Raccolta di diverse notizie del Convento e Chiesa di S. Pietro montorio che si trovano confuse in camera del P. Guardiano, Cod. Vat. Lat. 74oo (S. 1-45), S. 5. Die Chronik wurde im Jahre 1782 kompiliert aus einem Register des Klosters von 1654, Inventar und Beschreibung des Konvents und der Kirche von 1727, diversen Blättern und Protokollen.

23. cf. Kat. D Nr. 7

24. vgl. Memorie Istoriche, S. 163, u. Pesci-Lavagnino, Anm. 32; die drei i. allg. übereinstimmenden Chroniken befinden sich in S. Pietro in Montorio (Anm. 2), der Vatikanischen Bibliothek (Anm. 22) und der Bibliothek von S. Francesco a Ripa, A. F. R. 12: L. da Modena, Cronaca della Riforma dal 1519 al 1722, Fondazioni dei Conventi I, S. 389-614.

25. cf. Kat.D Nr. 9-13

26. cf. Kat. D Nr. 14 u. 15

27. vgl. die in Anm. 19 zitierte Baugeschichte von Tormo.

28. vgl. Kat. D Nr. 8

29. vgl. Kat. D Nr. 16

3o. cf. Kat. D Nr. 17; zu in Rom üblichen Bauvorgängen ähnlicher Art vgl. Urban 1961/62, z. B. S. Maria del Popolo (S. 154-176).

III. Geschichte des Klosters

31. zur Person des Bernardino de Carvajal (Plasencia 1455 - Rom 1523) cf. Moroni, Bd. 1o, S. 134 f., u. Cardella, Bd. 3, S. 253 f.; bereits Tormo hat ohne dokumentarische Grundlage vermutet, daß Bernardino de Carvajal den Neubau der Kirche leitete, cf. Bd. 1, S. 1o4 f.; zu den Wiederherstellungsarbeiten in S. Croce unter den Kardinälen Gonzales de Mendoza (gest. 1495) und de Carvajal cf. Ortolani-Ridolfini, S. 22 ff.

32. vgl. Kat. D. Nr. 43

33. vgl. Pesci-Lavagnino, Anm. 6o; die Geschichte des Konvents zusammengefaßt, allerdings ohne die einzelnen Phasen gegeneinander abzusetzen, von Francesco Gonzaga, De origine seraphicae religionis Franciscanae, Rom 1587, Teil I, S. 2o f. u. Teil II, S. 179. Zur Person des Kardinals Dolera (15o1-1568) vgl. Moroni, Bd. 2o, S. 176, u. Cardella, Bd. 4, S. 363 f.

34. cf. Kat. D Nr. 43

35. Die Restaurierung wird erstmals im Romführer des Gio. Batt. Cherubini, Le cose maravigliose dell' alma città di Roma, Rom 16o9, S. 2o, erwähnt und in Fellinis Führer von 161o, S. 4o (vgl. Kat. D Nr. 27), beschrieben. Vgl. zu der Restaurierung Tormo, Bd. 1, S. 1o6, u. Pesci-Lavagnino, S. 14.

36. vgl. Kat. D Nr. 34

37. vgl. Kat. D Nr. 38

III. Geschichte des Klosters

38. Gab. Naz. delle Stampe, Rom, Inv. Nr. 12321 (Sc. 1o); die Zeichnung ist signiert u. datiert.

39. vgl. Kat.DNr. 41

4o. vgl. Kat. D Nr. 42

41. vgl. Pesci-Lavagnino, S. 16 f., u. Tormo, Bd. 1, S. 11o f.; auch zu dieser Restaurierung befinden sich Dokumente im Archiv der Propaganda Fide.

42. vgl. Pesci-Lavagnino, S. 16

IV. Baugeschichte des Tempietto

1. vgl. Vasari-Milanesi, Bd. 4, S. 145-168, u. Kat. D Nr. 24.

2. vgl. bes. Kat. AZ Nr. 12 (Serlio), 18a (Aristotele da Sangallo), 26 (Gamucci) u.v.a., s.a. VI Anm. 54

3. vgl. Heinz Lüdecke, Vasari und die Wiedergeburt der Künste, in: Bildende Kunst 9, 1961, S. 513-518.

4. vgl. Cesare Cesariano, Vitruvius, de architectura, Como 1521, fol. 7o v.

5. vgl. Bruschi, 1969, S. XXXII ff., S. 817 (S. Ambrogio), S. 822-83o (17. August 15oo: Auftrag für 8 Pilaster des Hofes von S. Maria della Pace).

6. vgl. III. Anm. 15

IV. Baugeschichte des Tempietto

7. vgl. Kat. D Nr. 11. Das Testament des Andreas Paleologus, Kat. D Nr. 8, führt als einzigen Franziskaner, der der Messe zur Besiegelung beiwohnte, einen Frate Francisco de Mediolano auf. (Daneben erscheint in der Teilnehmerliste der Abt von S. Maria della Pace.) - Bernardino de Carvajal setzte sich auch in Mailand für die Amadeiter ein (belegt 1489 u. 1496). Am 8. Mai 1497 berief der Kardinal den Tomaso Conti aus Mailand als seinen Kaplan nach Rom wegen seiner Verdienste um den S. Amadeo und seine Kongregation (vgl. Sevesi, 1911, S. 7o7 f. u. 7o4 f.).

8. cf. Kat. D Nr. 18

9. cf. Kat. D Nr. 32 u. 33

1o. Von der Vita Vasaris (Kat. D Nr. 24, s. u.) ausgehend schlug Guglielmo de Angelis d'Ossat eine ganz andere Datierung vor (1966, S. 96 ff.): Vasari führt den Tempietto nach dem Cortile del Belvedere zusammen mit den Arbeiten in Loreto und dem Pal. Caprini auf. Angelis d'O. hält diese Reihenfolge für eine Chronologie und datiert den Tempietto entsprechend um 151o, weil die Arbeiten in Loreto für die Jahre nach 15o8 dokumentarisch belegt sind (vgl. Bruschi, 1969, S. 963 ff.). In gleicher Weise wurde bisher eine Entstehung des Pal. Caprini um 151o angenommen, Die vermeintliche Chronologie Vasaris hält Angelis d'O. für richtig, da sich der Tempietto und der Pal. Caprini wesentlich von Bramantes Mailänder Stil und dem Kreuzgang von S. Maria della Pace (um 15oo) unterscheiden. Man muß nach Angelis d'O. nämlich von dem Grundsatz ausgehen, "che l'evoluzione

IV. Baugeschichte des Tempietto

del pensiero architettonico bramantesco si inizi nell'Urbe con una certa naturale continuità rispetto alle forme precedenti, secondo leggi umane ed eterne." Die späte Datierung wird damit gestützt, daß Francesco Albertini den Tempietto in seinem Romführer von 151o nicht erwähne. Die Weihe von 15oo und die Inschrift von 15o2 müßten sich dann, wenn sie nicht überhaupt falsch sind, auf die Kirche beziehen. - Renato Bonelli, 196o, S. 19, wies überzeugend die stilistische Verwandtschaft des allgemein um 151o datierten Pal. Caprini mit dem Tempietto auf und versuchte so, weitere Argumente für die These von Angelis d'O. beizubringen. Auch Bruschi, 1969, S. 989-995, nahm den Vorschlag an, allerdings nicht ohne einige Bedenken anzumelden; so auch neuerdings Portoghesi, 1971, S. 433 f. Gegen Angelis d'O., der manche der hier benutzten Quellen nicht kannte, ist einzuwenden: Es besteht an sich kein Grund, die beiden durch Inschriften überlieferten Daten anzuzweifeln, der "Grundstein" von 15o2 muß jedenfalls für echt gelten. Ebenso wenig kann eines der beiden Daten auf die Kirche bezogen werden. Es trifft zudem nicht ohne weiteres zu, daß Albertini den Tempietto nicht erwähnt; aber selbst wenn er es nicht täte, wäre dies nur von geringer Bedeutung. (Daß sich die Romführer anfangs kaum über den Tempietto äußern, deutet m. E. auf eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der höchst problematischen Martyrienstätte (s. u.) und dem ungefälligen, revolutionären Stil von Bramantes Werk: Gewisse Bemerkungen Albertinis deuten darauf, daß er die Echtheit des Kreuzigungsortes - wie anscheinend die meisten Humanisten und Theologen seiner Zeit - be-

zweifelte. Er erwähnt zwar den Neubau des Kreuzganges von S. Maria del Popolo, nicht aber Bramantes Hof in S. Marie della Pace.) Die Reihenfolge, in der Vasari die römischen Werke Bramantes aufführt, ist nicht als Chronologie zu verstehen; sonst könnte z. B. nicht St. Peter erst nach Loreto folgen. Die Ähnlichkeit des Pal. Caprini mit dem Tempietto, die Angelis d'O. und Bonelli mit Recht hervorgehoben haben, spricht dafür, daß der Palazzo ebenfalls um 15oo entstand: Prof. Christoph L. Frommel glaubt dies auf Grund neu gefundener Dokumente nachweisen zu können. - Ob es auch in unserem Fall wirklich glücklich ist, den Mittelweg zwischen den Extremen einzuschlagen und den Tempietto um 15o4 zu datieren, wie neuerdings auch angebracht wird, muß sehr bezweifelt werden, denn dieser Vermittlungsversuch kann doch kaum zur Lösung der Frage und vor allem der weiteren Probleme, die mit ihr im Rahmen einer Kunstgeschichte verbunden sind, beitragen.

11. vgl. unsere Kapitel über die perspektivische Wirkung des Tempietto im geplanten Hof.

12. vgl. hier und im folgenden unsere Rekonstruktion des Tempietto.

13. vgl. I Anm. 18

14. vgl. Hans Sedlmayr, Das Kapitol des Della Porta, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte N.F. 3, 1934, S. 264-274

15. cf. Kat. D Nr. 26

IV. Baugeschichte des Tempietto

16. Giovannoni, 1931, S. 152 f.: "Non v'è, per vero dire, un vuoto intermedio tra due ben distinte cupole ma bensì si hanno due strati sovrapposti nettamente separati da una continua superficie regolare, che è di estradosso per il primo, di intradosso pel secondo ... La parte inferiore della cupola è di calcestruzzo, ed è sormontata da uno strato di mattoni, vera cupola dello spessore di una testa. Superiormente comincia l'ultimo strato, la cui struttura è anch'essa di calcestruzzo in tutto analogo al primo, sicchè certo le due parti appertengono ad un unico periodo di lavori." In Fig. 9 stellt Giovannoni das Ergebnis seiner Bohrung graphisch dar. (Er verwendet für die Abbildung den nicht vermessenen Querschnitt durch die Kuppel von Letarouilly, der fälschlich beide Schalen als nicht gesteilte Halbkugeln darstellt.) Nachdem wir den ursprünglichen Zustand der äußeren Kuppelschale erheblich verschieden von ihrer modernen Gestalt rekonstruieren, können wir nicht Giovannonis Vermutung teilen, daß alle drei von ihm analysierten Schichten auf Bramante zurückgehen.

17. auch Angelis d'Ossat, 1966, S. 96, und Bruschi, 1969, S. 1oo6 f., bezweifeln die gleichzeitige Entstehung beider Mörtelschalen.

18. vgl. Erich Hubala, Roma sotterranea barocca, Unterirdische Andachtsstätten in Rom und ihre Bedeutung für die barocke Baukunst, in: Das Münster 18, 1965, S. 157-17o. In den gleichen Zeitraum wie der Umbau der Krypta fällt die Aufwertung des vordem heftig bezweifelten Kreuzigungsortes, vgl. Kat. D Nr. 25, 28, 31.

IV. Baugeschichte des Tempietto

19. zur Person des P. Domenico di Gesù Maria, der das berühmte Gnadenbild der Madonna della Vittoria nach Rom brachte, vgl. Carlo Galassi Paluzzi, S. Maria della Vittoria (Le chiese di Roma illustrate), Rom 1965, S. 15 f. und 26-32.

2o. Der Gedanke war nicht völlig neu: Schon Dosio stellte solche Seitentreppchen dar (Kat. AZ Nr. 25). Alle anderen Bauaufnahmen zeigen jedoch, daß diese Treppchen nicht zum ursprünglichen Bestand des Tempietto gehören.

21. cf. Kat. D Nr. 43

22. cf. Kat. D Nr. 3o

23. cf. Kat. D Nr. 32 u. 33

24. cf. Kat. D Nr. 34-36

25. cf. Kat. D Nr. 37

26. cf. Kat. D Nr. 4o

27. cf. Kat. D Nr. 39 u. 4o

28. cf. Kat. D Nr. 42

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

1. vgl. S. 43 f u. S. 52

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

2. Noch bevor das Heiligtum selbst erwähnt wird, nennt Nikolaus Muffel die beiden Säulen, Kat. D Nr. 2. Das Testament des Andreas Paleologus, Kat. D Nr. 8, gibt an, daß sie am Kreuzigungsort standen. Joseph Furttenbach führt sie in der Krypta vor deren Veränderung 1628/29 auf, Kat. D Nr. 29. Die beiden Berichte des Umbaus schließlich erwähnen, daß sie poliert wurden, Kat. D Nr. 32 und 33.

3. vgl. unsere Ausführungen zur perspektivischen Wirkung des Tempietto im geplanten 1oopmi.-Hof (S. 58 ff.)

4. Diese ehemalige gemalte Dekoration schimmert schwach, aber deutlich durch die moderne Tünche durch.

5. vgl. Letarouilly, 1849/66, Tafelbd. 1 (1853), Taf. 1o3 u. bes. 1o5. An einigen kleinen Fehlstellen der modernen Tünche kommt die blaue Farbe des gemalten Sternenhimmels zum Vorschein.

6. cf. Geymüller, 1875, Nr. 82, S. 271 f., sowie Geymüllers Bemerkungen zu den Darstellungen des Tempietto im Kodex Coner (vgl. Kat. AZ Nr. 17, T. Ashby, a.a.O., 19o4, S. 29, Nr. 34).

7. Wie stark viele Rekonstruktionen unter dem Eindruck einer Renaissance als der "Kunst des schönen Seins" stehen, zeigt besonders die lange Zeit übliche Rekonstruktion der Kuppel als "quiet semi-circle" (Wittkower) ohne Aufsatz. Konkrete Anhaltspunkte oder gar Belege gibt es dafür nicht. Das Vorurteil ermöglichte sogar einen vermeintlichen Beweis vermittels der Darstellungen Letarouillys und des

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

Kodex Coner, deren Gegenüberstellung vor Augen führen sollte, daß die Kuppel später erheblich erhöht worden sei. Tatsächlich aber gibt Letarouilly der Kuppel die Form einer Halbkugel, während sie in der Außenansicht des Kodex Coner erheblich gesteilt erscheint.

8. Auch die Zuschreibung von Uff. 135 an Bramante begründet sich weniger auf Fakten, als auf einem Vorurteil: vgl. Frey, 1915, S. 6 f., sowie die Arbeit des Verf. (1969), der die Zeichnung Barocci zugeschrieben hat. Vgl. ferner Ronald E. Malmstrom, A note on the architectural setting of Federico Barocci's Aeneas' flight from Troy, in: Marsyas 14, 1968/69, S. 43-47 (Malmstrom beschreibt die Triumphsäule, die Barocci m. E. wie alle Bauten im Hintergrund seines Bildes aus Serlios drittem Buch abzeichnete, irreführend: Die Farbmischung, die sich aus gelbem Feuerschein und grauem Stein - ton ergibt, nimmt er fälschlich für eine Marmorierung; er erwähnt nicht das fein gezeichnete umlaufende Band der Säule, das sowohl im Bild wie in Baroccis Vorzeichnung im Cleveland Museum und in Agostino Carraccis Stich von 1595 nach dem Bild eindeutig zu erkennen ist.)

9. vgl. Anm. 16 des vorigen Kapitels, sowie Angelis d'Ossat, 1966 (1944), S. 96 (Rekonstruktion eines Kuppelaufsatzes nach der Zeichnung der Smlg. Burlington (Kat. AZ Nr. 3), allerdings ohne Begründung); Wittkower, 1962, S. 24; Förster, 1953, S. 173; Waetzoldt, 1962/63, S. 12 f. (Hinweis darauf, daß bei der Rekonstruktion des Kuppelaufsatzes die perspektivische Wirkung des Tempietto im geplanten Hof berücksichtigt werden muß); Rosenthal, 1964, S. 58

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

(Hinweis auf den Kasseler Kodex, Kat. AZ Nr. 9); Bruschi, 1969, S. 995-1013 (erster Versuch einer systematischen Rekonstruktion - allerdings ohne Kenntnis von Waetzoldts Beitrag; dabei wird erstmals die wesentliche Frage nach der Ursprünglichkeit des Cella-Altares gestellt. Nach Geymüller und Giovannoni wird erneut auf die schon 1885 von Ferri, S. 148, katalogisierten Zeichnungen des Tempietto in den Uffizien verwiesen; allerdings wird die reiche Fülle dieser Bauaufnahmen kaum in die Untersuchung einbezogen.) - Die vielen Vermutungen, die im Laufe der Zeit vorgebracht wurden, haben auch einige Verwirrung gestiftet. Zu Unrecht wurde die Ursprünglichkeit des heutigen Baubestandes in folgenden Punkten angezweifelt:

1. Seitentüren, die ursprünglich nicht wie der Eingang im Osten über Treppchen zugänglich waren (vgl. Anm. 2o des vorigen Kapitels). Die ursprüngliche Existenz der Seitentüren wird jedoch bestätigt von allen Bauaufnahmen (außer dem Kodex Barberini, Kat. AZ Nr. 6 u. 7, der gar keine Türen angibt, und Serlios Holzschnitten, Kat. AZ Nr. 12; vgl. auch die folgenden Ausführungen zum ursprünglichen Zugang zur Krypta) und vom Baubestand: Die Schwellung der Pilaster wird an den Seitentüren und nur hier durch sehr schmale Leisten ausgeglichen, die mit dem jeweiligen Pilaster aus einem Travertinblock gehauen sind.

2. blinde Fenster im Tambour. Daß die heutige Form und Verteilung blinder und offener Fenster im Tambour ursprünglich sind, zeigen die Vermessungsskizze des Aristotele da Sangallo (Kat. AZ Nr. 18a, c u. d), sowie die Horizontalschnitte des Gio. Batt. da Sangallo und des Kodex Destailleur (Kat. AZ Nr. 22 b

u. 23b). - Die Fenster im Peristyl waren ursprünglich vergittert: vgl. Kat. AZ Nr. 1a u. c, 3b und 22c; nach den Veränderungen von 1628/29 werden die Gitter z. B. in einem genauen Grundriß der Albertina, Rom Nr. 714, dargestellt.

3. Die Balustrade wurde unter Berufung auf die nicht als solche erkannten späteren Einzeichnungen des P. J. Roman in die Außenansicht des Tempietto auf fol. 42r des Kasseler Kodex (Kat. AZ Nr. 9a) für eine späte Veränderung gehalten. Alle anderen Bauaufnahmen aber, auch diejenigen der Kodices in Rom und Kassel, stellen die Balustrade in der heutigen Form dar; die Anzahl der Baluster wird durch Gio. Batt. da Sangallo (Kat. AZ Nr. 22a) als ursprünglich bestätigt. Neben den genannten wurden noch andere Rekonstruktionen frei erfunden, so etwa ein Heer von Statuen unbestimmten Inhalts in den Nischen und auf der Balustrade des Tempietto. - Auf Grund einer vermeintlichen Ähnlichkeit mit Uff. 135, die er für eine Studie Bramantes hielt, hat Rudolf Wittkower ein Holzmodell des Tempietto (Priv. Bes. D. M. Roberts, London) Bramante zugeschrieben. Das o,83 m hohe Modell verändert den Baubestand im Sinne von Serlio (Pilaster im Tambour), Palladio (Sockel) und Vitruvs Maßangaben für den runden Peripteros (Breite des Peristyls). Während viele Züge des Modells m. E. gegen seine Zuschreibung an Bramante sprechen (z. B. zu niedriger Eingang, praktisch nicht benutzbar hohe Stufen des Stufenringes, Fehlen eines Proportionskanons, der römische palmo und piede sind nicht als Maßeinheit nachweisbar etc.), konnte Wittkower nur ein Argument anführen, das für die Autorschaft Bramantes sprechen soll: Die ausgefallen

. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

Folge der Metopendarstellungen in Uff. 135 entspricht derjenigen des Modells; statt der üblichen ununterbrochenen Reihung von Bukranie und Schild wiederholt sich in der Zeichnung eine Sequenz von Schild, Bukranie, Schild (im Modell: Schild, Lilie, Schild) in jedem Interkolumnium. Diese Reihung, die nur in der Malerei (vgl, Bugiardinis "Martyrium der Hl. Katharina" in S. Maria Novella, Florenz, oder Rossos "Madonna mit Heiligen" im Pal. Pitti), nicht aber in der Architektur der Renaissance ein Beispiel findet, entspringt in der Zeichnung - die wir Barocci zuschreiben (s. Anm. 8) - der Unerfahrenheit Baroccis in der Darstellung von Architektur. Was aber das Modell betrifft, so weist die Reihung wie auch der besondere Charakter der oben genannten Abweichungen vom Baubestand des Tempietto auf den "malerischen" Stil des späten Palladianismus des 18. und 19. Jahrhunderts in England oder im Veneto (vgl. die gleiche Abfolge der Metopendarstellungen im Gebälk der untersten Ordnung des Pal. Cordellina, Vicenza, von Ottone Calderari, abgeb. im Katalog der Ausstellung "Illuminismo e architettura del '7oo Veneto" (M. Brusatin), Resena (Treviso) 1969, Abb. 15o, S. 163 ff.). Stil und Erhaltungszustand legen eine Datierung des Modells in das vorige Jahrhundert nahe; es entstand wahrscheinlich in England, denn das Grundmaß, der Gesamtradius, beträgt gerade einen englischen Fuß (o,3o5 m).

o. vgl. Lotz, 1956

1. cf. Kat. AZ Nr. 18

2. vgl. Lotz, 1962 u. 1967, sowie Buddensieg, 1964/65, ferner Kat. AZ Nr. 17 (Kodex Coner)

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

13. cf. Kat. AZ Nr. 12 u. 27 f.; vgl. z. B. auch Nr. 15 u. 3o

14. so etwa Pietro Cataneo; Kat. AZ Nr. 13: Die "Korrektur" führt durch mangelnde Ortskenntnis zu neuen Fehlern.

15. vgl. Kat. AZ Nr. 8 u. 9 und davon abhängig Nr. 1o - 14 u. 34

16. cf. Kat. AZ "Bramante-Gruppe"

17. vgl. Kat. AZ Nr. 8 b u. d (danach kopiert: 9 c) sowie Kat. D Nr. 32 u. 33. Im großen Grundriß der Krypta im Römischen Musterbuch (Kat. AZ Nr. 8 b) ist u. a. das Maß für den Durchmesser der Krypta eingetragen: 15 - 24 kapitolinische Piedi, d. i. 5,28 m (1 piede = o,297 m). Die Höhe vom Boden der Krypta bis zum Hofniveau betrug 8 piedi 16 min., das entspricht dem heutigen Zustand. - Der Altar, von dem Fra Mariano (Kat. D Nr. 21) berichtet, ist in den Darstellungen der Krypta auf fol. 42 v des Römischen Musterbuches eingezeichnet. Er wird von Furttenbach vor 1628 (Kat. D Nr. 29), und dann von den Berichten des Umbaus (Kat. D Nr. 32 u. 33) erwähnt.

18. Indirekt erwähnen die Berichte vielleicht die Öffnung, wenn sie schreiben: "... quei selce che alla Crucifissione di S. Pietro servissero si crede..."

19. vgl. Kat. AZ Nr. 8 b, c u. d, sowie 18 c u. d. Die Stufenzahl der Treppe schwankt auf fol. 33v und 42v

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

des Römischen Musterbuches zwischen 12 und 14; der Kasseler Kopist entscheidet sich für den Mittelwert: "scalini 13" (Kat. AZ Nr. 9 c). Die Höhe vom Boden der Krypta bis zum Boden des Peristyls beträgt 3,35 m, die Entfernung von der Außenwand der Cella bis zur Mitte des Tempietto beträgt 2,92 m, der Radius der Öffnung im Boden der Krypta beträgt o,25 m. Demnach verhält sich die Höhe einer Stufe zu ihrer Tiefe wie 1o zu 8. Am wenigsten unbequem wäre die steile Treppe bei 13 Stufen gewesen; eine Stufe wäre dann nur 19 cm tief, aber 24 cm hoch gewesen. Die normalen Maße sind für die Tiefe nicht weniger als 3o cm, für die Höhe nicht mehr als 15 cm.

2o. Die Höhe H vom Boden der Krypta bis zum Boden des Peristyls beträgt 3,35 m; der Abstand A von der Türlinie zur Öffnung in der Mitte des Bodens der Krypta beträgt 2,67 m. Der Abstand a vom Eingang der Krypta zur Kante zwischen Altarmensa und Zwischendecke beträgt 1,47 m. Für die Höhe dieser Kante über der Treppe gilt nach dem Kongruenzsatz $h = \frac{a \cdot H}{A}$; sie beträgt also 1,82 m. Der Eingang zur Krypta ist 1,78 m hoch. - Der Altar ist in seiner heutigen Gestalt mit der Sitzstatue Petri in der Nische darüber mit Bleistift in die Innenraum-Skizze des Aristotele da Sangallo, Kat. AZ Nr. 18 c, eingezeichnet. Dosios Querschnitt und ihm folgend Gamuccis, Kat. AZ Nr. 25 a u. 26 b, lassen fälschlich das Retabel fort, als ob die Treppe zur Krypta nicht zu benutzen gewesen wäre.

1. vgl. Kat. AZ Nr. 13 u. 26

2. vgl. Kat. AZ Nr. 18 d

3. vgl. Kat. AZ Nr. 18 c

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

24. vgl. Kat. AZ Nr. 19 (ferner auch Nr. 2o u. 21)

25. vgl. Kat. AZ Nr. 3 c; im Liller Kodex fehlt der Altar (Kat. AZ Nr. 2 b), auch Serlios Holzschnitt des Hofplanes verzichtet auf den Altar.

26. vgl. Kat. AZ Nr. 25 b; Gamucci, Kat. AZ Nr. 26, findet einen besonderen Ausweg, indem er Grundriß und Querschnitt Dosios verbindet; er redet in seiner Beschreibung des Baus von drei Eingängen und vom Altar. Sirigatti, Kat. AZ Nr. 3o, ergänzt den Grundriß wieder zum vollen Kreis, verzichtet jetzt aber auf den Altar. Auch Cherubino Alberti stellt den Altar vor dem Eingang zur Krypta dar, Kat. AZ Nr. 33 b.

27. vgl. Kat. AZ Nr. 31 a

28. Die diversen Varianten des Römischen Musterbuchs, Kat. AZ Nr. 8, bringen die Schwierigkeit der Darstellung besonders deutlich zum Ausdruck. Im großen Grundriß auf fol. 33r fehlt der Eingang zur Krypta, hingegen erscheint er im großen Grundriß und Längsschnitt der Krypta auf der Verso-Seite des Blattes; auf fol. 42r sind alle vier Türen angegeben. Im Grundriß der Verso-Seite fehlt wieder die vierte Tür, aber durch Bezeichnung mit dem Buchstaben A an ihrer Stelle wird Verbindung hergestellt zum nebenstehenden Grundriß und Längsschnitt der Krypta, in denen der Eingang eingezeichnet ist.

29. Neben dem Kasseler Kodex, Kat. AZ Nr. 9 b u. c, stellen noch viele andere Zeichnungen nur drei Türen dar: Kat. AZ Nr. 13, 23 b, 27 u. 28.

3o. cf. Letarouilly, 1849/66, Tafelbd. 1 (1853), Taf. 1c

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

31. Bruschi, 1969, S. 1o12, Anm. 52, stellt die Literatur zur Altarplastik zusammen.

32. cf. Kat. D Nr. 35

33. Gerade die Worte, mit denen Santoni seinen Kostenvoranschlag empfiehlt, kennzeichnen die Notsituation, besonders deutlich.

34. cf. Kat. D Nr. 36

35. Memorie Istoriche, fol. 76 f.

36. Der Romführer von Platner u. a., Kat. D Nr. 39, datiert die Statue in die Entstehungszeit des Tempietto.

37. Der Kodex Coner z. B. legt im Querschnitt die Form der Kuppelschalen mit dem Zirkel fest, im Aufriß aber ist die Kuppel aus der freien Hand gezeichnet und nun ganz beträchtlich gesteilt, vgl. Kat. AZ Nr. 17 c u. b.

38. vgl. Kat. AZ Nr. 18 a

39. vgl. Kat. AZ Nr. 26. Das Maß muß Gamucci überliefert worden sein, denn er konnte es weder der Bauaufnahme Dosios entnehmen, noch wird er es selbst für seine beiläufige Bemerkung genommen haben.

4o. cf. Kat. AZ Nr. "Bramante-Gruppe", Nr. 1 c u. 3 b

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

41. Das Kranzgesims in der Cella liegt 7,14 m (Letarouilly), d. i. 32 pmi. (Diff. 1 cm), das äußere Kranzgesims 34 pmi. über dem Boden des Stylobats.

42. Alberti, de re aedificatoria, VII, 11:"Illud hic non praetereundum censeo. In testudinationibus arcuum capita ad minus prolixiora semidiametro effi cienda sunt, quantum spectantibus occupant coronarum prominentiae, ne medio ex templo intui possint. (Ed. 1966, Bd.2, S.613); vgl. auch Heydenreich,1963

43. vgl. Wolff Metternich, 1967, S. 51, Anm. 53

44. Der größtmögliche Abstand, den der Betrachter von der Innenwand der Cella einnehmen kann ohne die Kuppel völlig aus dem Auge zu verlieren, beträgt 26 pmi. (Beginn der Eingangsstüfchen); die Kuppel setzt ca. 26 pmi. über der Augenhöhe des Betrachter an (vgl. Anm. 41); das Kranzgesims kragt 1 pmo. 8 min. vor (Uff. 1963v, Kat.AZ Nr. 1 c).

45. Uff. 1963v (s. Anm. 44) gibt 1 1/8 pmo. (d.i. 1 pmo 8 min.) an. Die Gesamthöhe vom Boden der Cella bis zum Scheitel ihrer Kuppel betrug also: Höhe des Mauerzylinders mit Kranzgesims von 32 pmi. + 1 1/8 pmo. + Radius der Kuppel (gleich Radius der Cella von 2,29 m) von 1o 1/4 pmi., also 43 3/8 pmi. Da die Vermessung dieser Höhe nur mit Schwierigkeiten durchgeführt werden kann, geben die Architekturzeichnungen unterschiedliche Maße an: 42 pmi. 21 min. (Kod. Destailleur, Kat. AZ Nr. 23 a möglicherweise ist dies Maß nicht ermessen, sondern errechnet wie Letarouillys entsprechende Angabe.) bzw. 43 pmi. 5 min. (Gio. Batt. da Sangallo, Kat.

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

AZ Nr. 22 a).

46. Die Zeichnung in Painswick (Glouchester) hat die enormen Ausmaße von o,215 m zu 1,27 m, vgl. Egger, 1932, Bd. 2, Taf. 113, und Textbd., S. 45.

47. vgl. Kat. AZ Nr. 17 b u. c

48. vgl. Kat. AZ "Bramante-Gruppe" Nr. 1 a, 2 e, 3 a u. b (der Liller Kodex und die Zeichnung der Smlg. Burlington geben den Kuppelaufsatz nicht nur in der Außenansicht des Tempietto, sondern auch als gesondertes Detail wieder); cf. ferner Kat. AZ Nr. 8 c, 9 a, b, 16 u. 32. Der Taccuino Mellon bildet auf fol. 72 r den Querschnitt durch ein Bramante zugeschriebenes Modell für St. Peter ab, in dem der Tempietto als Turm eingesetzt ist: Er trägt die hier beschriebene Bekrönung, vgl. Kat. AZ Nr. 16.

49. cf. Kat. AZ Nr. 15

5o. cf. Kat. AZ Nr. 3 b: Der Durchmesser des zylindrischen Sockels betrug 4 pmi., seine Höhe 3 1/3 pmi., der Volutenkranz war 4 pmi. hoch, die Metallspitze maß bis zum Stab, der den Ball und das Kreuz darüber trägt, 3 1/3 pmi.

51. vgl. Kat. AZ Nr. 27 b u. 28, ferner z. B. Vasaris Darstellung des Tempietto in der Sala Regia oder diejenige des Andrea Lilio im Freskenzyklus von S. Cesareo in Palatio, Rom. Völlig verändert wird der Kuppelaufsatz, abgesehen von den beiden Vermes-

sungsskizzen des Sangallo-Kreises (s. u.) nur in der flüchtigen Darstellung des Kodex Destailleur, Kat. AZ Nr. 23 a, dem eigenwilligen Aufriß Dosios, Kat. AZ Nr. 25 a, und davon abhängig Gamuccis Holzschnitt, Kat. AZ Nr. 26. Hier handelt es sich wohl nur um eine Abkürzung der Bekrönung, die Serlio nach dem Kasseler Skizzenbuch angibt, vgl. auch Sirigattis Holzschnitt, Kat. AZ Nr. 3o.

52. cf. Kat. AZ Nr. 18 a: Der Kuppelaufsatz bleibt unvermessen.

53. cf. Kat. AZ Nr. 22 b.

54. vgl. die Beschreibungen des Kodex Magliabechiano (um 155o), Ed. K. Frey, 1892, S. 13o, Vasaris, Kat. D Nr. 24, und noch Baldinuccis (1681), Ed. 18o8/12, Bd. 3, S. 52. Palladio, Kat. AZ Nr. 27, setzt das Material der Säulen, ihrer Basen und Kapitelle dagegen ab.

55. Vasari-Milanesi, Bd. 4, S. 16o: "Fece fare (Bramante) in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella ed invenzion nuova del fare le cose gettate."

56. vgl. Paolo Marconis Ausführungen über die Renovierung des Hofes am Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi, Rom 197o.

57. Zur Farbigkeit des Innenraumes s. o. Das heutige Bodenmuster der Cella in der Art der Cosmaten ist durch den Liller Kodex, Kat. AZ Nr. 2 b, und den

V. Die ursprüngliche Gestalt des Tempietto

außerordentlich gut gezeichneten großen Grundriß des Römischen Musterbuches, Kat. AZ Nr. 8 a, als ursprünglich bezeugt.

VI. Die Gestalt des Klosters bis zu Bramantes Eingriff

1. Die ursprüngliche Gestalt des Innenraumes der Kirche gibt eine Bauaufnahme auf fol. 11r des Römischen Musterbuches (vgl. Kat. AZ Nr. 8) wieder. Zu beiden Seiten der Kirche fügt die Zeichnung schmale Loggien an, die nie ausgeführt wurden und m. E. auch nie geplant waren. Während der Innenraum genau vermessen ist, fehlen den idealen äußeren Annexen Maßangaben. Peruzzi hat die Gliederung des Innenraumes vielleicht im Zusammenhang mit dem Entwurf seiner Fresken dort skizziert: Uff. A 541v (vgl. Alfonso Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, Rom 1914-1922, Bd. 2, Abb. 256, u. Urban, 1961/62, Fig. 18o).

2. cf. Frutaz, Bd. 1, S. 17o f. u. Bd. 2, Taf. 222

3. Die Fassade vor der Anlage des Vorplatzes und der Treppe überliefert ein Holzschnitt auf fol. 34 des weit verbreiteten Romführers von Fra Santi di S. Agostino, Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, Venedig 1595 (bei Girolamo Franzini).

4. vgl. Kat. D Nr. 3

5. vgl. Kat. D Nr. 2

VI. Die Gestalt des Klosters bis zu Bramantes Eingriff

6. vgl. Kat. D Nr. 21

7. vgl. z. B. Kat. D Nr. 2 u. 7

8. vgl. die interessante Bemerkung des Romführers von Platner u. a., Kat. D Nr. 39

9. cf. Kat. D Nr. 8 u. 2, sowie unsere Rekonstruktion der Krypta

1o. cf. Kat. D Nr. 4

11. cf. Kat. D Nr. 6; Fra Mariano berichtet hier wie auch in seinem Romführer, daß sich der Kreuzigungsort über der cavernula befunden habe. Es ist jedoch ganz unwahrscheinlich, daß man die hochbedeutende Martyrienstätte ohne Notwendigkeit zerstört hat, nur um eine relativ zu ihr unwesentliche Behausung des S. Amadeo in den Bau des Tempietto einzubeziehen. Entweder unterläuft Fra Mariano nur das Mißverständnis, den Berg der Kreuzigung mit dem Kreuzigungsort zu verwechseln (vgl. den Wortlaut von Andrea Fulvios Bericht, Kat. D Nr. 2o), oder er vermischt verschiedene Ansichten, die wir hier nur ganz flüchtig darstellen können: Vegio, Kat. D Nr. 1, vertrat noch, daß Petrus auf dem Gianicolo nicht nur gekreuzigt, sondern auch begraben wurde. Später hören wir von dieser gewagten These nichts mehr, aber die Mönche von S. Pietro in Montorio, auf die Ehre ihres Klosters bedacht, mögen im Gegensatz zum Bauherrn des Tempietto die cavernula als erste Grabstätte des Apostelfürsten ausgegeben und den Kreuzigungsort nun über ihr lokalisiert haben (vgl. Kat. D 2: Muffel machte

man noch weis, daß das Kreuz Petri unter dem Altar liege). Während sich Fra Mariano (den verschiedene Bemerkungen seines Romführers als informiert über die theoretischen Grundlagen der Lokalisierung des Kreuzigungsortes auf dem Gianicolo ausweisen) ohne das besonders zu erwähnen an die zu seiner Zeit geläufige Ansicht hielt, daß Petrus im Bereich der vatikanischen Basilika auch seine erste Ruhestätte fand, übernahm er mangels genauerer Ortskenntnis die Behauptung der Mönche, daß der Kreuzigungsort über der cavernula gelegen habe.

12. cf. Kat. D Nr. 21; die Existenz einer Kultstätte vor dem Bau des Tempietto ist auf Grund dieses Berichtes von Fra Mariano schon früher in Erwägung gezogen worden von Waetzoldt, 1962/63; Pesci-Lavagnino, Anm. 17, u. Bruschi, 1969, S. 1009 f., halten es darüberhinaus für möglich, daß eine ältere Memorie in den Bau der Krypta einging. Lotz, 1964, S. 164, Anm. 17, schloß m. E. zu Unrecht von Muffels Bericht (Kat. D Nr. 2) auf eine Kultstätte vor dem Bau des Tempietto. Die Bollandisten (s. III Anm. 2) nehmen an, der Tempietto ersetze ein altes vom Einsturz bedrohtes Petrus-Heiligtum.

13. s. S. 52

14. vgl. unser Kapitel "Das Kloster im Mittelalter".

VII. Bramantes Hofprojekt

1. Die Maße sind entweder selbst gemessen oder den Bauaufnahmen Letarouillys, 1857/68, Tafelbd. 1, Taf. 103-105, entnommen, die sich bei der Überprüfung als genau herausgestellt haben (1 palmo = 0,2234 m)

Grundriß		
Radius d. Cella-Außenwand	2,92 m	13 pmi.(- 1 cm)
Breite d. Peristyl (abzgl. d. 3 cm vorkragenden Randprofils)	1,34 m	6 pmi.
Breite d. Stufenrings	1,33 m	6 pmi.(+ 1 cm)
Gesamtradius des Tempietto	5,59 m	25 pmi.

Höhenmaße		
Kuppel		12 pmi. (Rekonstruktion)
Tambour	3,13 m	14 pmi.
Peristyl mit		
Stylobat	5,36 m	24 pmi.
Gebälk	0,85 m	4 pmi. (- 4 cm)
Säulen	3,58 m	16 pmi.
Stylobat	0,92 m	4 pmi. (+ 3 cm)

Die Maße des Gebälks richten sich nach der Säulenordnung, der Stylobat gleicht im Sinne der Proportionen des Hofs aus. Die kleine Differenz spielt für unsere Überlegungen keine Rolle.

2. Seb. Serlio, Il terzo libro: Antiquità di Roma, Venedig 1540, fol. 41; zur Geschichte von Serlios Architekturtraktaten vgl. Dinsmoor, 1942

3. vgl. Anm. 18-20, sowie Waetzoldt, 1962/63

4. vgl. Kat. AZ "Raffaelgruppe" u. Nr. 12

5. Serlio, a.a.O., fol. 145

VII. Bramantes Hofprojekt

6. Serlio, a.a.O., fol. 36-4o; zu Bramantes unvollendetem Modell vgl. Murray, 1967. Das ungenaue Maß von 188 pmi., das Serlio für den lichten Durchmesser von Bramantes Kuppelmodell angibt, entstammt den Vermessungen des Ant. da Sangallo, vgl. Wolff Metternich, 1967, S. 52 (das Maß beträgt richtig 186 pmi.).

7. So hat Serlio auch die abgebildeten Pläne Raffaels und Peruzzis im Sinne der Gleichförmigkeit korrigiert: Er hat die Kreuzarme einander angeglichen, indem er den Chor in Raffaels Plan idealisierte und die Vorhalle in Peruzzis Projekt eliminierte, vgl. mit Serlios Holzschnitten Uff. 2 u. Cod. Barb. Lat. 4424, fol. 64v (Ed. Huelsen, 191o); zum Bau des Chores von St. Peter vgl. Franz Graf Wolff Metternich, Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom, in: Römische Quartalsschrift 58, 1963, S. 271-291.

8. vgl. dazu auch Uff. 8 u. 2o, die Heydenreich, 1967, Bramante zuschreibt.

9. cf. Kat. AZ Nr. 12 a; Serlio hat für seine Abbildungen des Tempietto anscheinend kein Material von Bramante oder dessen Umkreis benutzt.

1o. cf. Kat. AZ "Bramante-Gruppe", Nr. 3

11. vgl. Kat. AZ Nr. 5

12. Sowohl der Rundhof wie die angrenzenden Raumfluchten in Peruzzis Plan erinnern an Bramantes Projekt, so wie wir es rekonstruieren. Bemerkenswert scheint darüberhinaus, daß Peruzzis Grundriß ohne

VII. Bramantes Hofprojekt

innere Notwendigkeit nur zwei Eckkapellen zeigt: Bramante konnte aus praktischen Gründen nicht vier Eckkapellen vorsehen, wie Serlio angibt, sondern beschränkte sich vermutlich auf zwei. Die Zeichnung ist abgebildet bei Portoghesi, 1971, fig. XXXI.

13. vgl. vorerst Dinsmoor, S. 62 ff., und Howard Burns, A Peruzzi drawing in Ferrara, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12, 1966, S. 245-27o

14. Serlio, a.a.O., fol. 41

15. Herr Dipl. Ing. Mathias Ueblacker und Frl. Ilse Friedrich haben den Konvent vermessen bzw. Pläne angefertigt. - Wir ermitteln den Maßstab von Serlios Holzschnitt aus den Hauptmaßen des Klosters und nicht aus dem Grundriß des Tempietto. Der Radius der Cella stimmt so mit dem Baubestand überein, während Peristyl und Stufenring zu breit sind. Dies rechtfertigt nicht den Schluß, daß Serlio ein früheres Projekt Bramantes abbildet.

16. Nach Letarouillys von uns nachgeprüften Maßangaben beträgt jetzt der Radius der

Außenwand d. Cella	2,92 m
Innenwand d. Cella	2,29 m
Innenwand d. Krypta	2,36 m

Der Radius der Innenwand der Krypta betrug nach unserer Rekonstruktion 2,64 m (s. o.)
13 pmi. = 2,91 m; 12 1/2 pmi. = 2,79 m

17. Für diesen Schluß spricht vielleicht auch, daß sich sogar die Ordnungen am Innenraum und Außenbau

des Tempietto völlig entsprechen. Nur Geymüller, 1875, Textbd. S. 67, der ähnlich Burckhardt im Hofprojekt fast eine abstrakte Kreis-Komposition sah, dachte statt an ein Gebälk an Arkaden für die Ringloggia, die die Rundung der Kuppel begleiten sollten.

18. Bruschi, 1969, S. 496-506 u. 1004-1006; Bruschi versucht seine Rekonstruktion durch den Hinweis auf die Lehre von den Säulenordnungen zu stützen. Diese legen die Proportionen der Säulen, ihrer Sockel und Gebälke fest; gegenüber Bruschi muß aber betont werden, daß sie in keiner Weise die Maße der Interkolumnien dazu in Relation setzen. Vitruv legt die Proportionen der Tempel (III, 1) und die Abstände der Säulen (III, 3) unabhängig von den Säulenordnungen fest. Von verschiedenen Arten der Disposition empfiehlt er den Eustylos, fügt allerdings an, daß es dafür kein Beispiel in Rom gebe. In III, 5 und IV, 1 u. 3 legt er die Säulenordnungen fest, ohne dabei die Interkolumnien zu berücksichtigen. Zur dorischen Ordnung sagt er ausdrücklich (IV, 3), daß die Säulenabstände je nach der Tempelform verschieden sein können. Die tuskischen Tempel und die Rundtempel sind bis dahin noch gar nicht berücksichtigt, sie werden als Sonderformen angefügt (IV, 7 u. 8). Die Proportionen der vorher abgehandelten Tempelformen gelten für sie nicht. - Alberti behandelt wie Vitruv die Säulenabstände im Zusammenhang mit den Tempelformen, auch er empfiehlt den Eustylos (VII, 5). Unabhängig davon führt er flüchtig die beiden Sonderformen, den runden bzw. polygonalen und den Etruskischen Tempel, auf (VII, 4). In VII, 7-9, werden

die Säulenordnungen fixiert. Am Ende führt Alberti zusammenfassend für die Säulenabstände aus: "Colliguntur dimensiones quaedam, quae ad columnas in opus componendas plurimum artifici praestent facillitatis. Namque numerantur quidem columnae, quae in opere affuturae sunt, ex illarumque numero componendi ratio deducitur. Atqui in doricis, ut ab his incipiam, si erunt illae quidem affuturae quatuor, dividetur frons areae in partes septem atque viginti; si affuturae sunt sex, dividetur in partes unam et quadraginta; sin autem octo, dividetur in partes quinquaginta et sex. Exque his dabuntur partes duae singulis crassitudinibus columnarum." (VII, 9); vgl. Ed. 1966, Bd. 2, S. 605, sowie Ed. 1912, Anm. 42 (S. 628). - Nie wurden wechselnde Travéen als unkanonisch hingestellt, vgl. z. B. auch Pietro Cataneos Kritik am Tempietto, Kat. AZ Nr. 13.

19. Bruschis Rekonstruktionszeichnung (Abb. 307, S. 465) ist ungenau: Die Ringloggia ist dort nur 38 pmi. hoch dargestellt und korrespondiert so dem Kranzgesims des Tempietto. Im Text wird demgegenüber vertreten, daß sie doppelt so hoch wie der Peristyl (20 pmi.) geplant gewesen sei. Bruschi nennt ohne Maßangaben eine Reihe teils falscher, teils widersprüchlicher Proportionen am Tempietto, S. 513 ff. u. Abb. 335.

20. Letarouilly, 1849/66, Textbd. 3, S. 664-666 (Rekonstruktionszeichnung auf S. 666), vgl. neuerdings auch die ohne Begründung graphisch dargestellte Rekonstruktion von Paolo Portoghesi, 1971, S. 53 f. Diese Darstellungen vermitteln keine gute Vorstellung vom Hofplan, da sie von einem idealen Stand-

VII. Bramantes Hofprojekt

punkt aus angelegt sind.

21. Die Breite der Säulen im Peristyl beträgt 1 3/4 pmi. (o,39 m), sie sollte also in der Ringloggia 2 3/16 pmi. betragen.

22. Die Unterscheidung zwischen dem Gebäude und dem Sockel, auf dem es steht, ist kein bloßes Wortspiel, vgl. etwa Vitruvs Beschreibung des Rundtempels (IV, 8) u. a.; die Bauaufnahmen des Tempietto vermessen oft den Sockel nicht mit.

23. Breite eines Interkolumniums = $\frac{\pi \cdot 100}{16}$ pmi. = 19,6 pmi.

24. Die Höhe beträgt 2,76 m, die Breite 1,46 m, also 6 1/2 pmi., d. i. ein Drittel eines Interkolumniums.

25. Erst nachdem Ende des vorigen Jahrhunderts der Kreuzgang vom Kloster abgetrennt und Sitz der spanischen Akademie der Schönen Künste wurde, wurden im Sakristeiflügel Zellen eingerichtet.

26. vgl. dazu Vitruvs Forderung (IV, 8), daß der Stylobat des runden Peripteros nur zwei Stufen haben soll.

VIII. Form und Stil des Hofprojektes

1. Besonders Förster, 1953, hat den eigentümlichen, einem Innenraum vergleichbaren Charakter des Hofprojektes betont.

VIII. Form und Stil des Hofprojektes

2. vgl. z. B. die entsprechenden Äußerungen Serlios und Gamuccis (Kat. AZ Nr. 12 a u. 26). Ähnlich urteilte auch die Kunstgeschichte; so nennt etwa Antoine Quatremère de Quincy den Tempietto "le modèle, ou la copie en diminutif, d'un temple antique", cf. Encyclopédie méthodique, Architecture, Paris 1788 ff., Bd. 3 (18o1-182o), S. 625.

3. Nachdem wir in dieser Arbeit nicht die Bilder besprechen können, die den Tempietto darstellen, sei hier wieder auf Baroccis "Flucht des Aeneas aus Troja" (Günther, 1969) verwiesen.

4. Ein in den Jahren 18o2 bis 18o3 verfaßter Italienführer kritisiert die kleinen Dimensionen des Tempietto und knüpft daran folgenden Gedanken: "... Bramante has erected a round, little, dappled, Doric church, which is much admired as a model of the ancient temple. As a model, indeed, it is beautiful enough, a beautiful epitome; but in architecture, design and proportion are not sufficient; dimension is another element of beauty. In its present dimensions the Pantheon is sublime: but reduce it to the tiny span of this templet on Montorio and it would degenerate into the pretty." cf. Joseph Forsyth, On antiquities, arts and letters in Italy, London[4] 1835, S. 189. Eine dem Tempietto verwandte Art von "Dimensionslosigkeit" stellte Heydenreich auch in Leonardos Sakralbaustudien fest. Vgl. auch an Bramantes St. Peter die Vergrößerung der Kuppel bei unveränderter Form vom ersten zum zweiten Projekt, cf. Wolff Metternich, 1963, S. 74, u. 1967, S. 41 u. 52. Der kleine Kuppelaufsatz kann als Kandelaber bezeichnet werden. Sinnvoller sieht man ihn m. E. im Zusammenhang mit

dem besonderen Laternentyp der Zentralbauentwürfe Leonardos, der auf den Florentiner Dom zurückgeht, und den Leonardo auch für den Tigurio des Mailänder Domes vorsah, vgl. z. B. Heydenreich, 1971, Abb. 16 ff., 35, 37, 41 etc. An der Laterne des Torre Borgia (vgl. James S. Ackerman, 1954, Abb. 13 f.) und des Kuppelmodells für St. Peter nahm Bramante die Form wieder auf.

5. Oft genug ist die Bedeutung des Rundhofes für die Wirkung des Tempietto übergangen worden, obwohl bereits Letarouilly vorgeschlagen hat, gewisse von Milizia vordem kritisierte formale Eigenschaften des Tempietto damit zu erklären, daß Bramante die Verzerrungen ausgleichen wollte, die sich aus dem Blickwinkel am Eingang des geplanten Hofes ergeben hätten, cf. Textbd. 1, 1849, S. 244. Jacob Burckhardt betonte im Cicerone (1855): "Der Meister wollte also seinen Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefaßt (für das Auge) durch Säulen und Gebälk seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements." cf. Ed. 1929/33, Bd. 3, S. 271 f. M. W. nahm nur W. Lotz, 1956, S. 206, die Vorstellung Burckhardts auf. Waetzoldt, 1962/63, wies auf die Bedeutung der starken Untersicht im geplanten Hof für die Rekonstruktion des Kuppelaufsatzes. Keiner der genannten Autoren zog die Konsequenz, daß die "perfect roundness" (Wittkower) der traditionell als Halbkugel rekonstruierten Kuppel dem Betrachter verborgen geblieben wäre.

6. Rosenthal, S. 70, machte auf diesen Effekt aufmerk-

sam. Er geht aber m. E. zu weit, wenn er annimmt, daß der Tempietto durch die Ringloggia größer erschienen wäre, als er in Wirklichkeit ist. Dafür ist der Hof eben zu klein: Der Betrachter hätte keiner optischen Täuschung dieser Art unterliegen können, da er die geringen Dimensionen durch vieles unwillkürlich kontrollierte (Schatten, die Verwandlung des Bildes bei jedem Schritt und vieles andere).

7. cf. Kat. AZ "Bramante-Gruppe"

8. vgl. Kat. AZ Nr. 5; Vasaris entsprechende Darstellung des Tempietto im Fresko des "verwundeten Admiral Coligny" in der Sala Regia (vgl. P. Barocchi, Vasari pittore, Florenz 1964, Abb. 98 b) ist wie der ganze Architekturprospekt dort nach Peruzzis "Merkurallegorie" kopiert, die Vasari besaß.

9. ähnliche Kranzgesime weisen auch andere römische Bauten auf (z. B. Helenamausoleum, Minerva Medica, S. Constanza, S. Stefano Rotondo).

1o. Auch mit der Steilung der inneren Kuppelschale (vgl. unsere Rekonstruktion) folgte Bramante dem Prinzip der "prospectiva aedificandi", vgl. Heydenreich, 1963.

11. Renato Bonelli, 196o, S. 21 f., ist der geläufigen Vorstellung vom Tempietto als "regelrechtem" Bau entgegengetreten und hat bereits auf den deutlichen Unterschied zwischen oberer und unterer Gliederung hingewiesen; Bruschi, 1969, S. 512-518,

führte diese Analyse weiter und kam zu ähnlichen Ergebnissen wie wir: "Il tema di base - "cilindro murario circondato da una corona di colonne" - tende ambiguamente a trasformarsi in quello di "edificio a colonne sormontato da cupola su tamburo." (S. 512) Vgl. auch die in diese Richtung weisende Analyse von Richard Zürcher, Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento, Basel 1947, S. 24 ff.

12. vgl. Serlios Beschreibung des Innenraumes, Kat. AZ Nr. 12 c; bereits Bruschi, 1969, S. 5o6-5o9, beschrieb die Cella ähnlich wie wir.

13. Auf die Trikonchenanlagen lombardischer Architektur greift Bramante auch in den kleinen Eckkapellen des 1oo pmi.-Hofes zurück. Die mit dem Tempietto vergleichbaren antiken Mausoleen haben grundsätzlich rechteckige Nischen in den beiden Hauptachsen und runde Füllnischen in den Ecken (vgl. z. B. die Zusammenstellung bei Urban, Abb. 193). Giuliano da Sangallo bildet im Kodex Barberini viele antike Mausoleen dieses Typs ab (s. bes. fol. 7 v f.). Er stellt den Grundriß des Tempietto in diesen Zusammenhang (Kat. AZ Nr. 6) und gleicht ihn den römischen Grabbauten an, indem er ihn um 45^{o} dreht, so daß die rechteckigen Fenster wie Eingänge wirken und die Nischen in den Ecken liegen.

14. Schon Geymüller, 1875, S. 66 f., machte darauf aufmerksam.

15. vgl. D. Frey, 1915, S. 77, u. Ackerman, 1954 (arch. pract.), S. 9

VIII. Form und Stil des Hofprojektes

16. vgl. Ackerman, a.a.O., Abb. 8 (Uff. 1o7), und zu Uff. 2o Heydenreich, 1967.

17. D. Frey, 1915, S. 9: "Die Mauerfluchten sind bei Angabe der Mauergliederung nicht richtig festgehalten, so daß oft die Räume so an- und ineinander geschoben sind, daß keine tragfähige Mauer dazwischen übrigbleibt. Man sieht daraus, wie beim Reinzeichnen die Raumvorstellung vollkommen über die Vorstellung der konstruktiven Mauermasse dominiert, wie den Architekten in der Komposition allein der Hohlraum interessiert und Mauer und Pfeiler bloß zu einer notwendigen trennenden Schale zusammenschrumpfen, selbst aber jeder raumbildenden Bedeutung entbehren."

18. vgl. etwa das Kuppel-Problem der Renaissance: "die Schwierigkeit, die Diskrepanz der inneren und äußeren Wirkung auszugleichen", das Heydenreich, 1929, S. 36 f., beschrieben hat. In den gleichen Zusammenhang gehören seine Beobachtungen über den "Mantelbau" am Pal. Guadagni, cf. Heydenreich, Über den Pal. Guadagni in Florenz, in: FS für Eberhard Hanfstaengl, München 1961, S. 43-51.

19. vgl. H. L. Heydenreich, Spätwerke Brunelleschis, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 1-28

2o. vgl. Heydenreich, 1929; dorts., S. 91, wird die "Wechselbeziehung" zwischen Leonardo und Bramante hervorgehoben.

21. vgl. Heydenreich, 1971 (1929), S. 5o f. u. Abb. 3o, u. Luigi Firpo, Leonardo architetto e urba-

nista, Turin 1963, S. 36. Leonardo zeichnete wohl zuerst die Außenansicht des Zentralbaus in der Mitte des Blattes. Ein Querschnitt durch den Bau würde schachtartig steile Innenräume zeigen; aber diese Beziehung von Äußerem und Innerem war nicht beabsichtigt, wie eine Skizze des Innenraumes und die Notiz "ciascuno de' 9 tiburi non vole passare l'alteza di 2 quadri" zeigen. Den Grundriß entwickelt Leonardo nicht aus der Vorstellung massiger Mauern: Nachdem er die geometrische Figur des Zentralraumes markiert hat, zeichnet er über diesem Gerüst sogleich die Raumgrenzen - nur Pfeiler und Säulen - ohne zunächst die Mauer dahinter zu bestimmen. Entsprechend entwickelt er die Nebenräume ohne zuerst die Form der Pfeiler zwischen ihnen festzulegen: Diese ergibt sich vielmehr aus den Raumgrenzen. Die endgültige Gestalt der Pfeiler ist im Grundriß nicht einmal entwickelt, denn der einzige vollendete Nebenraum ist zu groß, als daß acht seiner Art um das mittlere Oktogon herumgelegt werden könnten. Wie das Verhältnis richtig aussehen muß, zeigt fol. 5 v des Ms. 2037 (Heydenreich, 1971, Abb. 32). Unser Versuch, die Raumauffassung Leonardos mit Hilfe des Entwurfvorganges zu charakterisieren, ließe sich an zahlreichen anderen Beispielen wiederholen (vgl. etwa Cod. Atl. fol. 265 v-a, Ms. B fol. 3o r u. 22 r, Heydenreich, 1971, Abb. 25, 34, 33).

IX. Formale Vorbilder

1. zu den formalen Vorbildern vgl. Rosenthal, 1964, und Bruschi, 1969, S. 485-496 u. 1o13-1o35; die Form des Gesamtprojektes und des Tempietto sind nach Rosenthals Ansicht angeregt von Zeichnungen Francescos di Giorgio im Kodex Saluzziano. Francescos Rekonstruktion des teatro marittimo auf fol. 88v des Kodex ist dem Grundriß des Hofplanes ähnlicher als die antike Anlage selbst, weil in beiden Fällen gleiche Stilprinzipien wirksam waren; vgl. Rosenthal, S. 7o-72, Abb. 18 u. 19, auch Norman Neuerburg, Raphael at Tivoli and the Villa Madama, in: Essays in Memory of Karl Lehmann (Ergänzungsbd. zu Marsyas), Glückstadt 1964, S. 23o, hielt das teatro marittimo für Bramantes Vorbild. Bruschi, S. 487 f. u. 1o2o-1o23, beschränkte sich auf den Hinweis auf antike Anlagen in der Art des teatro marittimo als mögliche Anregung für Bramante. Rudolf Wittkower, 1962, S. 24, glaubte Albertis Ideen in der Hofanlage verwirklicht zu sehen: "The Tempietto fulfils every demand Alberti had made for the ideal church; it was planned in the centre of a beautiful square, it was free on all sides, it stands isolated on a high platform; the perfect roundness, the quiet semi-circle of the dominating dome, the austere Doric order with horizontal entablature, the abstention from painted decoration and the planned use of statues: all this - and more could be added - shows Bramante in line of descent from Alberti as the executor of Alberti's fondest ideas." Abgesehen davon , daß alle Teile von Wittkowers hier vorgetragener Rekonstruktion des Tempietto m. E. falsch sind, sollte der Tempietto nicht auf einem "square", sondern in einem "patio" stehen; und davon ist bei Alberti nirgends die Rede, er meint vielmehr einen großen Platz in-

mitten der Stadt. Vor allem aber gehen die Grundzüge der Anlage, so wie sie Wittkower anfangs beschreibt, vermutlich auf den Auftraggeber, jedenfalls auf praktische und nicht ästhetische oder ideelle Überlegungen zurück.

2. Entsprechend muß auch die Ähnlichkeit mit S. Stefano Rotondo und ähnlichen Rundkirchen als zufällig gelten.

3. Kodex Saluzziano, fol. 65 v (Ed. 1967, Bd. 1, Taf. 122 u. S. 238); vgl. auch Bruschi, S. 1034 f.

4. cf. Kat. D Nr. 22

5. Obwohl die Beziehung des Tempietto zu Vitruvs Beschreibung des runden Peripteros so augenfällig wie nur selten eine in der Renaissance-Architektur ist, hat man sie gewöhnlich unter Berufung auf einige unbedeutende Maßunterschiede geleugnet, als ob es damals überhaupt unveränderte Kopien gegeben habe. Dahinter scheinen uns nicht nur wissenschaftliche Bedenken zu stehen, sondern letzten Endes auch die Abwehr der Kritik der "Schulrichtigkeit" und Antikenplagiierung, die Anfang des vorigen Jahrhunderts erhoben wurden: So wurde es möglich, den Tambour als "triumph of imagination" (J. S. Ackerman) für Bramante zu retten. Ausnahme: Carlo Giulio Argan, Sul concetto di tipologia architettonica, in: FS Hans Sedlmayr, München 1962, S. 96-101, bes. S. 99 f. Rosenthal, der die Abhängigkeit des Tempietto von Vitruv übersieht, weil er nicht bemerkt, daß nach den Angaben des antiken Traktats ein Tambour rekonstruiert werden muß (vgl. dorts., S. 62 f.), machte

IX. Formale Vorbilder

auf drei Zeichnungen Francescos di Giorgio im schon zitierten Kodex Saluzziano, fol. 84 r, aufmerksam, die dem Tempietto sowohl in der Disposition wie in der Art der Gliederung nahestehen (S. 64-68 u. Abb. 11). Es handelt sich um Rekonstruktionen dreier antiker Bauwerke, u. a. S. Stefano Rotondo, von denen wenigstens zwei im Gegensatz zum Tempietto einen inneren Umgang haben. Francesco richtet seine Rekonstruktion nach Vitruvs Beschreibung des runden Peripteros aus (vgl. Anm. 12) und gliedert die Bauten entsprechend dem Stil seiner Zeit. Darauf allein kann die Ähnlichkeit der Zeichnungen mit dem Tempietto beruhen; vielleicht kannte Bramante ähnliche Rekonstruktionen nach Vitruv. Zu weiteren Bindungen des Tempiett an die Architektur des '4oo vgl. Bruschi, S. 1o23-1o34, der auch eine Abhängigkeit von Vitruv zurückweist, S. 491 f. u. 1o13-1o2o.

6. Zu Albertis beiden Werken vgl. Richard Krautheimer, Alberti's Templum Etruscum, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12, 1961, S. 65-72, und Ludwig H. Heydenreich, Die Cappella Rucellai von S. Pancrazio in Florenz, in: Essays in honor of Erwin Panowsky, New York 1961, S. 219-229.

7. Vitruv IV, 8 zitiert nach der Übersetzung von Fensterbusch, S. 198 f.

8. vgl. Richard Krautheimer, Alberti and Vitruvius, in: Studies in western art. Acts of the 2oth international congress of the history of art, Princeton/N.J. 1963, Bd. 2, S. 42-52.

IX. Formale Vorbilder

9. vgl. Vitruv, Buch VII, Vorrede und Kap. 5

1o. Vitruv gibt hier nur die Höhe der Säulen an, die Höhe des Gebälkes ist durch die Säulenordnung bestimmt.

11. Alberti gebraucht "tholus" nicht (vgl. Anm. 8) und verzichtet auf eine Beschreibung des runden Peripteros. Auch bei Filarete und Leonardo finde ich das Fremdwort nicht. - Tatsächlich war die Verwirrung größer als wir hier darlegen können. Unter "tholus" verstand man auch einen Schild, der von der Decke antiker Tempel herabgehangen haben soll, den oculus des Pantheons, eine Laterne oder ähnliche runde Gebilde im Scheitel der Kuppel (so Fra Giocondo, Cesariano und spätere Vitruvkommentare). Diese verschiedenen Interpretationen berühren unser Problem nicht.

12. Seit Beginn des 16. Jh. bis heute wird nach Vitruvs Text der runde Peripteros mit hohem Tambour rekonstruiert (vgl. als ein beliebiges Beispiel die Rekonstruktion von Daniele Barbaro - Palladio, Rosenthal, Abb. 7). Wir können hier nicht auf die einzelnen Vitruvkommentare eingehen. Hinweisen wollen wir nur auf Francescos di Giorgio interessanten Rekonstruktionsversuch im Rahmen seines Vitruvkommentars, Kodex Saluzziano, fol. 13 (Ed. 1967, S. 48 ff., Taf. 21-23): Heutige Kommentatoren beziehen Vitruvs fraglichen Passus auf einen Peripteros wie den Sibyllentempel in Tivoli und halten die Maßangaben, aus denen sich der Tambour ergibt, für verfälscht, da nie ein solcher realisiert wurde. Francesco di Giorgio dagegen geht vom Tambour

aus und bezieht deshalb den Passus nicht auf einen solchen Peripteros, sondern immer auf Rotunden mit innerem Umgang wie S. Stefano Rotondo und S. Constanza. Dies findet für ihn darin seinen Sinn, daß nur solche Rundbauten in der christlichen Architektur Verwendung fanden. Entsprechend kennt Francesco nur die Rotunde ohne alle Umgänge und mit einem inneren (und dann evtl. auch äußerem) Umgang, vgl. Kodex Magliabechiano, fol. 39 ff. u. 45 ff. bzw. Kodex Senese, fol. 51 v ff. u. 54 v ff. (Ed. 1967, S. 394 ff. u. 4o9 ff.).

13. Vitruv rechnet sogar mit mehr als 16 Säulen im Peristyl, vgl. Anm. 15.

14. cf. Kat. AZ Nr. 13

15. Entsprechend wich Bramante auch von der in der Antike üblichen Zahl der Säulen im Peristyl ab: Statt 18 oder mehr (vgl. Rosenthal, S. 6o, Anm. 16) wählte er 16 Säulen, um den Grundriß des Tempietto über vier Achsen symmetrisch zu gestalten.

16. B. Baldi, Scamilli impares Vitruviani, Augsburg 1612, S. 33 f.: "Quod quidem ille non ignorauit, in Tiberis ripa rotundam aedem, quam Diui Stephan appellant, (nonnulli Vestae fuisse templum contendunt) exaedeficauit; nouit id quoque Bramantes noster, ut in ea aedicula videre est quam Romae i monte Aurelio Diuo Petro dicatam construxit." Vgl bes. auch die Textabb. Baldis auf der gleichen Seite.

17. cf. Kat. AZ Nr. 15

IX. Formale Vorbilder

18. vgl. das Vorwort des vierten Buches (S. 9 der Erstausg.)u. Kat. AZ Nr. 27.

X. Die dorische Ordnung und die Metopenreliefs

1. Die Frage, warum Bramante gerade die Dorica wählte, wurde lange ergebnislos diskutiert, vgl. Rosenthal, S. 61. Rosenthal selbst erwägt, daß Bramante diese Ordnung nach Vitruv IV, 1 besonders geeignet für Heiligtümer des Apostels Petrus gehalten haben könnte. Vitruv führt aus, daß die verschiedenen Charaktere der Ordnungen auf die Charaktere der Götter weisen, denen die Tempel geweiht sind. Dies war in der Architekturtheorie der Renaissance bekannt und wurde auf Heilige umgedeutet; realiter hat man sich aber nicht daran gehalten. Bramante wollte den Petersdom auch nicht einheitlich dorisch gliedern, für den Innenraum hatte er vielmehr die Korinthia vorgesehen.

2. Vitruv IV, 3 berichtet, die Dorica werde (wegen des Triglyphen-Eckproblems) von den Architekten gemieden, vgl. Ed. Fensterbusch, S. 181. Sowohl in der römischen Architektur wie im '4oo gab es einige wenige dorische Bauten. Das berühmteste antike Beispiel bildet der Tempel von Cori. (Ob Bramante über den zerstörten dorischen (?) Rundtempel des Herkules Viktor informiert war, ist unsicher, vgl. Rosenthal, S. 61 f. u. Abb. 8). Als Beispiel im '4oo sei der Dom von Turin genannt, dessen Innenraum eher romanisch als römisch-antik wirkt. Der dorische Kreuzgang von S. Ambrogio in Mailand, gleich auf wen seine Gestalt zurückgeht, ist im Zusammenhang mit den beiden anderen Kreuzgängen zu

X. Die dorische Ordnung und die Metopenreliefs

sehen.

3. Vitruv gibt an, daß die Säulen der dorischen Ordnung wie in der klassischen griechischen Architektur Kaneluren und keine Basen haben sollen, vgl. Anm. 2. Oftmals hatte man aber auf Kaneluren verzichtet und Basen eingefügt.

4. Seb. Serlio, Il quarto libro, sopra le cinque maniere de gli edifici, Venedig 1544 (1. Ed. 1536 fol. 17r: "... al qual Bramante, essendo egli sta inuentore e luce della buona e uera Architettura, che da gli antichi fin al suo tempo sotto Julio I Pontefice massimo era stata sepolta; si dee prest piena fede." Vgl. auch Erik Forssmann, Dorisch, ionisch, korinthisch, Studien über den Gebrauch d Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18 Jahrhunderts, Stockholm 1961, S. 19.

5. Zu dem Fries vgl. Bruschi, 1969, S. 475-481; er deutet einige der Zeichen falsch. Dargestellt sind: Kelch und Hostienschale als Symbol der Mess (A), Weihrauchschiffchen (a), zwei Leuchter als Teil der Altarbekleidung (b), Weihwasserbecken mit Aspersorium (c), Weihrauchfaß (d), Altarkreuz als Teil der Altarbekleidung (e), Ampullen für We und Wasser (f), zwei gekreuzte Kerzenbündel (g), zwei gekreuzte Kerzenlöscher (h), Aquamanile (i), Meßbuch (k), sowie: die gekreuzten Schlüssel Petri (x), die beiden Petrusbriefe (z), und der päpstliche Schirm (B). Die Reihenfolge vom Interkolumnium über dem Eingang zur Cella nach rechts:
II aAb II cdz I edz I fgh I
II xBa II Abi I dek I fgh I

X. Die dorische Ordnung und die Metopenreliefs

II aAb II cid I zfg I hxB I
II aAb II eid I kfg I hxB I

6. vgl. E. H. Gombrich, Hypnerotomachiana, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 14, 1951, S. 119 ff., u. P. Murray, "Bramante milanese": the printings and engravings, in: Arte Lombarda 7, 1962, S. 31 f.; zu vergleichbaren Hieroglyphen an der Rocca von Viterbo vgl. Enzo Bentivoglio, Bramante e il geroglifico di Viterbo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16, 1972, S. 167-174.

7. Die Reliefs stellen überwiegend die Teile der Altarbekleidung dar (mit Minuskeln bezeichnet). Es fehlt nur der Hostienkelch, während die dargestellten Kerzen und Kerzenlöscher nicht zur Altarbekleidung gehören. Die Indulgenzen, die Paul III. (1534-1549) dem Tempietto verlieh, messen der Passionszeit eine besondere Bedeutung bei. Der bei Gio. Dom. Franzini verlegte Romführer, Roma antica e moderna, Rom 1653, gibt an: "Vi è indulgenza plenaria, concessa da Papa Paolo III. e chi vi celebra, ò fa celebrare Messa, tanto di sopra, quanto di sotto, conseguisce la medisima indulgenza, che si gode nella chiesa di S. Gregorio. Di più il medisimo Pontefice concesse indulgenza plenaria di pena, e colpa perpetuamente à tutti quelli che visiteranno questa Cappella, cominciando la Domenica di Passione fino all'ottaua di Pasqua." Die ersteren Indulgenzen (1536) sind bekannt durch zwei Inschrifttafeln, deren eine im Altar der Krypta verwahrt, die andere über dem Eingang zur Cella eingelassen wurde.

X. Die dorische Ordnung und die Metopenreliefs

8. P. Murray, The architecture of the Italian Renaissance, London 1963, S. 119, hielt den Fries des Vespasianstempel für das Vorbild Bramantes; Bruschi, 1969, S. 478, weist darauf, daß die liturgischen Geräte am Gebälk des Tempietto in der Grabkapelle vorgebildet sind, die Oliviero Caraffa von Filippino Lippi 1489 ausmalen ließ.

9. Guiliano da Sangallo stellt den Fries als oberen Abschluß der großen Rotunde dar, die eine Pantheonkuppel krönt, vgl. Ed. Huelsen, 1910, Taf. 9v (fol. 7v), Textbd. S. 14 f. Der Fries befindet sich nicht mehr in situ; seine erhaltenen Teile wurden in den Campanile des Domes von Gaeta eingemauert, andere bewahrt das Diözesanmuseum der Stadt auf.

XI. Der Hof als "runde Basilika" und der Tempietto als Ziborium

1. vgl. Bruschi, 1969, S. 1021, Anm. 74, u. Rosenthal, Anm. 54.

2. vgl. S. 60 f.

3. Später wurde das Motiv der Pilaster an der rückliegenden Wand von Kreuzgängen etc. üblich. Angeregt durch seine Memorialanlage in S. Pietro in Montorio führte es Bramante am Kreuzgang von S. Maria della Pace ein.

4. vgl. S. 62 f.

5. Bereits Sinding-Larsen, S. 219 f., sah die Hofanlage als Gemeinderaum und den Tempietto als Zibo-

rium, wenn er auch als gleichzeitig selbständiger Bau der umstehenden Gemeinde keinen idealen Blick auf Altar und Zelebranten gestattet. Andere Heiligtümer mit dem Charakter des Ziboriums sind z. B. die Casa Santa in Loreto und die Capp. della Porziuncula in S. Maria degli Angeli in Assisi.

6. cf. Kat. D Nr. 21, vgl. dazu Waetzoldt, S. 13, Sinding-Larsen, S. 22o, u. Rosenthal, S. 68 f.; Fra Marianos Ausweitung des Begriffes Ziborium vom festen Baldachin über dem Altar (bzw. über der Reliquie oder der hl. Stätte, über der er sich erhebt) auf einen Bau oder den Teil einer Anlage um das Kultzentrum findet eine Parallele im 15oo: Giuliano da Sangallo und Paris de Grassi bezeichnen die Vierung von St. Peter als Ziborium (allerdings ohne wie Fra Mariano durch das Attribut "groß" zu zeigen, ob sie die Bezeichnung wörtlich meinen), vgl. G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 196o, S. 122. Auf Uff. 7945 (Francesco da Sangallo ?) wird mit dem Gedanken gespielt, die Vierung von St. Peter mit einem Säulenkranz zu umgeben, vgl. Geymüller, 1875, Taf. 7 f.

7. Die Zeichnungen befinden sich in Oxford, Bodl. Libr., Ms. Rawl. D 1o23, fol. 21 v, und Leningrad, Cod. Destailleur B, fol. 41.

8. cf. Antonio Lafreri, Speculum Romanae magnificentiae, Rom 1541/93, fol. 126, vgl. auch Pastor, Bd. 1o (1926), S. 178.

XI. Der Hof als "runde Basilika" und der Tempietto als Ziborium

9. vgl. Sinding-Larsen, S. 218 u. 24o. Sanmicheli war der einzige Architekt nach Bramante, der christliche Sakralbauten in der Form runder Peripteroi schuf. Er erfüllte damit nicht nur einen liturgischen Zweck, sondern folgte auch seinem hoch entwickelten Sinn für den Reiz des rein Formalen, vgl. Lotz, 1964, S. 162.

1o. Die Kenntnis der Zeichnung verdanke ich Prof. John Shearman.

11. Das Tabernakel wurde 1536 von Jacopo Sansovino geschaffen, vgl. Ortolani, S. 66, und Sinding-Larsen, S. 233, Taf. 1 a.

12. vgl. auch Sinding-Larsen, S. 236, der den Tempietto mit dem Hl. Grab in Jerusalem in Verbindung bringen möchte.

13. Zur Verbreitung der Hl. Gräber in Deutschland cf. Annemarie Schwarzweber, Das Hl. Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters, Freiburg 194o, vgl. etwa auch Günter Bandmann, Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 15, 1953, S. 28-46; in Italien fanden die Grabes-Rotunden, von denen heute diejenige in Konstanz am bekanntesten ist, nur ausnahmsweise Nachfolge (Aquileia); vgl. auch R. Krautheimer, Santo Stefano Rotondo a Roma e la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, in: Rivista di Archeologia Cristiana 12, 1935, S. 51-1o2; u. ders., Introduction to an "Iconography of mediaeval architecture", in: Journal of the Warburg and Courtauld Insti-

XI. Der Hof als "runde Basilika" und der Tempietto als Ziborium

tutes 5, 1942, S. 1-33.

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

1. Im Zusammenhang mit dem Tempietto ist die Problematik der Kreuzigungsstätte Petri in S. Pietro in Montorio bisher nie behandelt worden, obwohl sie immer bezweifelt wurde, heute im allgemeinen als falsch gilt und seit langem bekannt ist, daß sie erst ab ca. 1450 erwähnt wird. Nur im Rahmen der Diskussion um die bisher nicht überzeugend gedeutete Darstellung des Martyriums auf Filaretes Porta Argentea hat man sich mit der Lokalisierung des Martyriums auseinandergesetzt, ohne ihr jedoch systematisch nachzugehen (vgl. neuerdings auch Philipp Fehl, Michelangelo's cruxifixion of St. Peter: Notes on the identification of the locale of the action, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 326-343). Wir geben hier nur einen sehr flüchtigen Überblick aus unserer Untersuchung der komplizierten Verhältnisse; für ein genaueres Bild vgl. bis auf weiteres Louis Duchesne, Le liber Pontificalis, Paris 1884/92, und ders., Naumachie, Obélisque, Térébinthe, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Rendiconti S II 8, 1903; Orazio Marucchi, La crocifissione di S. Pietro nel Vaticano, in: Nuovo Bollettino di Archeologia 12, 1905; Hartmann Grisar, Le antiche testimonianze sul luogo della crocifissione di S. Pietro, in: La Civiltà Cattolica 56, 1905. Knappe und übersichtliche Zusammenfassung: Hans Lietzmann, Petrus und Paulus in Rom, Berlin-Leipzig 1927, S. 174-178; neuerdings: Daniel Wm. O'Connor, Peter in Rome,

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

New York-London 1969, bes. S. 95 ff. Während die genannten Autoren die Lokalisierung der Kreuzigung bei St. Peter verteten, setzen sich Lugari und Vannicelli für die Martyrienstätte in S. Pietro in Montorio ein. Unsere Geschichte der Lokalisierung stimmt nicht mit den früheren Abhandlungen überein.

2. Der Text der Mirabilien abgedruckt bei Valentini-Zucchetti, Bd. 3, S. 43 u. 45 f., S. 85 u. 86.

3. Die Zeugnisse für den Kreuzigungsort sind: Pseudo-Linus: "Peruenit denique una cum apostolo et apparitoribus populus infinitus ad locum qui uocatur Naumachiae iuxta obeliscum Neronis in montem. illic enim crux posita erat." Pseudo-Marcellus: Nachdem Petrus gekreuzigt worden war "abstulerunt corpus eius occulte et posuerunt sub terebinthum iuxta Naumachiam in locum qui appellatur Vaticanus." Nachdem der Leib Petri zwitweise in den Katakomben verborgen war, wurde er "in Vaticano Naumachiae" zurückgebracht. Der liber Pontificalis: "Beatus Petrus - Qui et sepultus est via Aurelia, in templum Apollinis, iuxta locum ubi crucifixus est, iuxta palatium Neronianum, in Vaticanum, iuxta territurium Triumphale, via Aurelia. Cornelius (251-253) - Hic temporibus suis rogatus a quodam matrona, corpora apostolorum beati Petri et Pauli de Catacumbas levavit noctu: Primum quidem corpus beati Pauli accepto beata Lucina posuit in praedio suo, via Ostense, iuxta locum ubi decollatus est; beati Petri accepit corpus beatus Cornelius episcopus, et posuit iuxta locum ubi crucifixus est, inter corpora sanctorum episcoporum, in templo Apollonis, in monte Aureo, in Vaticanum, palatii

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

Neroniani. Silvester (314-335) - ... fecit basilicam beato Petro apostolo in templum Apollinis, cuius loculum cum corpus sancti Petri ... recondit. "Nach Richard A. Lipsius, Acta Apostolorum Apocrypha, Hildesheim 1959, Bd. 1, S. 11 f. (Linus); dorts., S. 173 u. 175 f. (Marcellus); Duchesne (s. Anm. 1), Bd. I, 1, S. 53 u. 67, u. Valentini-Zucchetti, Bd. 2, S. 221, 225, 231.

4. vgl. Valentini-Zucchetti, Bd. 4, S. 247-253; Biondo geht davon aus, daß Petrus unter der Terebinthe, mit der die Apokryphen die Grablege markieren, gekreuzigt worden sei.

5. vgl. C. A. Mills (Hrsg.), Ye solace of Pilgrimes, a description of Rome, ca. A. D. 1450, by John Capgrave, London 1911, S. 69 f. Mills hebt hervor, daß der Augustinerpater Capgrave ein sehr gebildeter Kleriker war. - Vielleicht schon damals, jedenfalls um 1500 gelangte man im Rahmen der Theorie, daß die Kreuzigung bei St. Peter stattfand, zu der heute üblichen Identifizierung der Naumachie des Nero als Zirkus.

6. cf. Kat. D Nr. 1; die Petrustradition, die nach dem Zeugnis des liber Pontificalis Ravennatis ursprünglich mit S. Pietro in Montorio verbunden wurde (vgl. S. 11 f.), war wohl in Vergessenheit geraten.

7. vgl. zur modernen Diskussion um die Rufinus-Übersetzung des Passus O'Connor (s. Anm. 1), S. 95-101, bes. S. 96 (Anm. 13: Text der Rufinus-Übersetzung).

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

8. Vegios Abhandlung ist zu verworren und polemisch, um als Grundlage der Theorie, die Kreuzigung auf dem Gianicolo zu lokalisieren, gelten zu können, auch wenn sie als einzige ihrer Zeit erhalten ist. Sie kolportiert m. E. eine frühere Beweisführung, wobei sie vielleicht auch bedeutende Argumente übergeht. Es ist z. B. möglich, daß die Angabe des Pseudo-Linus, Petrus sei bei der Naumachie etc. "in montem" gekreuzigt worden, für diese These herangezogen wurde (vgl. Vannicelli), denn die Vatikanische Naumachie lag nicht auf einem Berg. Darüber hinaus ließ sich gegen die Beziehung des Gaius-Zitates auf die Grablegen einwenden, daß Gaius die Leiber der Apostel, die in Rom ruhen sollen, direkt hätte ansprechen können; nur wenn er die Martyrien meinte, mußte er auf "Siegeszeichen" verweisen.

9. cf. Migne, Patrologia Latina, Bd. 23, S. 639

1o. cf. Anm. 3

11. cf. H. Kraft (Hrsg.), Eusebius von Cesarea, Kirchengeschichte, übers. v. Ph. Haeuser, München 1967, S. 146. Zu den Kenntnissen der griechischen Sprache, deren methodisches Studium 1397 an der Florentiner Universität einsetzte und besonders durch die Wiedervereinigung mit der Ostkirche im Konzil von Ferrara-Florenz aufblühte, vgl. Horst Rüdiger, Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance, in: Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, Zürich 1961, Bd. 1, S. 511-58o, bes. S. 559-57o. Die erste Edition der Kirchenge-

schichte in griechischer Sprache erschien 1544 in Paris.

12. vgl. Kat. D Nr. 25

13. Albertini (s. Kat. D Nr. 19), fol. 31 r

14. Fra Mariano (s. Kat. D Nr. 21), S. 97; vgl. dazu Albertinis Angaben zur Naumachie des Nero, Valentini-Zucchetti, Bd. 4, S. 473, sowie die folg. Anm.

15. cf. Kat. D Nr. 22; auf S. 198 erwähnt Fulvio die Naumachie des Nero in Trastevere und deutet an, mit welchen Gründen sie dort angenommen wird; vgl. auch Anm. 5.

16. Biondos Führer erschien unverändert bis 1559; 1542 erschien die italienische Übersetzung des Lucio Fauno, sie wurde 1558 zuletzt aufgelegt.

17. Die Mirabilien des Solinus (1491) führen S. Pietro in Montorio auf und erwähnen trotzdem nicht die fragliche Kreuzigungsstätte.

18. Die lateinischen Indulgenzenbüchlein, die unter dem Kaiser Gallus die Kreuzigung erwähnen, wurden unverändert von 1489 bis 1548 aufgelegt. Seit 1492/97 erschien die italienische Übersetzung.

19. Im Rahmen der Gegenreformation wird seit der Mitte des 16. Jh. der Martyrienort auf dem Gianicolo in die italienischen und lateinischen Indulgenzenführer und Mirabilien eingefügt. Die bedeutenden

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

Theologen (O. Panvinio, 157o, u. T. Alphanarus, 1576) aber kommen gerade zu dieser Zeit nach neuerlicher Durchsicht der Quellen zur Überzeugung, daß Petrus bei der vatikanischen Basilika gekreuzigt wurde.

2o. Wir können unsere Deutung des Reliefs auf der Porta Argentea hier nur thesenhaft vortragen. Unsere Begründung folgt nur in einigen einzelnen Punkten den älteren Arbeiten; sie ist besonders weit entfernt von der neueren Abhandlung Huskinsons über die Darstellung (s. Kat. D Nr. 1), die ohne gute Gründe zufällig zu einer ähnlichen Ansicht wie wir gelangt. Diese gleicht eher Vegios bedenklicher Argumentation, von der Huskinson denn auch sagt, sie "reads like some more recent disquisitions on the subject."

21. vgl. M. Lazzaroni-A. Muñoz, Filarete, scultore e architetto del secolo XV, Rom 19o8, S. 13-122, bes. S. 34 f.

22. cf. Kat. D Nr. 2

23. cf. Kat. D Nr. 7

24. Huelsen (vgl. Kat. D Nr. 7) nennt die lateinische Version des Indulgenzenbüchleins "gewissermaßen wissenschaftlicher" als die deutsche.

25. vgl. VI Anm. 11

26. cf. Kat. AZ Nr. 12 a; vgl. Lotz, 1964, S. 157 f. u. 162-164

XII. Der Tempietto als "Siegeszeichen Petri"

27. vgl. André Grabar, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art, Paris 1943-46, Bd. 1, bes. S. 141-152, korrigierend dazu: Theodor Klauser, Die römische Petrustradition im Lichte der neuen Ausgrabungen unter der Peterskirche, Köln-Opladen 1956, S. 11-34; Friedrich W. Deichmann, Märtyrerbasilika, Martyrion, Memoria und Altargrab, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 77, 1970, S. 144-169; John B. Ward-Perkins, Memoria, Martyr's tomb and Martyr's church, in: Akten des VII. internat. Kongresses für christliche Archäologie (Trier 1965), Vatikanstadt-Berlin 1969, S. 3-24. Dr. Günter Urban danke ich für ein instruktives Gespräch über das Thema.

28. Zum Tempietto als Memorialbau vgl. Paul Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien, Leipzig 1912, S. 64 ff., Lotz, 1964, S. 162 f., Rosenthal, 1964, S. 68 f., Sinding-Larsen, 1965, S. 220, Bruschi, 1969, S. 470 ff. Es ist neuerdings auch möglich, den Tempietto nicht nur als Memorie (nach Grabar) zu bezeichnen, sondern danach auch zu beurteilen, obwohl weder Begriff und Bautyp der Memorie im hohen Mittelalter und in der Frührenaissance nachzuweisen sind, noch die Gestalt des Tempietto einer der vielen möglichen Formen der nur im Frühchristentum verbreiteten Memorie entspricht, die Grabar aufgezeigt hat, die aber Bramante kaum gekannt haben wird: "hier sind ... der formale und der ikonographische Prototypus (?) nicht identisch" (Lotz). Da Grabar den Typ der runden und polygonalen Memorie vom antiken im allgemeinen Ge-

brauch stehenden Mausoleum abgeleitet hat (dagegen: Ward-Perkins), ist der Tempietto auch mit dem Grabbau in Verbindung gebracht worden. Uns scheint Grabars Ableitung, selbst wenn sie richtig wäre, irrelevant für Bramante zu sein. Abgesehen davon, halten wir eine Beziehung der Memorialanlage in S. Pietro in Montorio - wenigstens derjenigen, die u. E. vor dem Tempietto geplant war - zum antiken Mausoleum für möglich, weil Vegio auch die erste Grablege Petri auf dem Gianicolo lokalisiert hatte (vgl. VI Anm. 12). Zum Grabbau in der Renaissance vgl. Klaus Gallwitz, Untersuchungen zum italienischen zentralen Grab- und Memorialbau des 15. und 16. Jahrhunderts, Diss. Göttingen 1956.

29. cf. Kat. D Nr. 21

3o. cf. Kat. D Nr. 25

31. Andrea Palladio, Il quarto libro, Venedig 157o, S. 1o: "Cosi cumpartirono gli Antichi i loro Tempij, come ci insegna Vitruuio, e uolsero che si facessero i portici sotto i quali ne i cattiui tempi potessero gli huomini schifar il Sole ...: ma noi, lasciati i portici intorno, edifichiamo li Tempij, che si assimigliano molto alle Basiliche, nelle quali, come è stato detto, si faceuano i portici nella parte di dentro, ..." Palladio erklärt diesen Unterschied damit, daß sich die ersten Christen in Basiliken getroffen hätten, und diese Form für ihre eigenen Gotteshäuser dann beibehalten hätten, weil sie sich als praktisch erwiesen habe.

32. vgl. S. 7o

33. cf. Kat. D Nr. 22

XIII. Bramantes Auftrag und seine Ausführung

1. cf. Kat. D Nr. 23

2. cf. Kat. D Nr. 15

3. cf. Kat. D Nr. 1o

4. cf. Kat. D Nr. 17

5. cf. Kat. D Nr. 3

6. Alberti IX, 1o; vgl. Blunt, 1956, S. 13

7. vgl. IX Anm. 6

8. vgl. IX Anm. 12

9. Zweimal nennt Pontano die Kriterien der Würde. Zuerst sagt er, sie werde erreicht durch "amplitudine, materiae praestantia, ornatu, peremitate artificioque". Dann führt er aus: "Magni enim sumptus et opera ipsa magna, eademque ex egregia et peregrina materia, artificiose, varie ac decente ornata, locis editis imminentia, firmiter et ad perpetuitatem posita, non ipsa modo censentur admirabilia, verum auctores ipsos admirabiles faciunt; quos aeque genus omne hominum laudibus etiam mirificis prosequatur. Quid? quod aedificia ipsa, ubi eiusmodi fuerint, remotissimis e terris homines ad sui spectaculum atque admirationem trahunt, ac tum poetas, tum rerum scriptores ad sui commendationem invitant." Cf. Ed. 1965, S. 83-121, bes. S. 97 u. 98, u. S. 231-264 (it. Übers.). J. Burckhardt charakterisierte in der Einleitung zur "Kunst der Renaissance in Italien" (Ed. 1929/34, Bd. 6, S. 15 f.) die Gesinnung der Bauherrn um

XIII. Bramantes Auftrag und seine Ausführung

1500 mit Pontanos Traktat. Als sich später das Interesse mehr auf stilistische und ikonographische Fragen konzentrierte, fand die kleine Schrift kaum noch Beachtung. Sie bildet jedoch eine aufschlußreiche Quelle, wenn Mäzene und das Urteil von Laien in die Untersuchung einbezogen werden. Zu Pontano vgl. George L. Hersey, Alfonso II. and the artistic renewal of Naples 1485-1495, New Haven - London 1969, S. 18-23. Vgl. ferner A. D. Fraser Jenkins, Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 162-170.

10. cf. Ed. 1965, S. 95

Katalog der Architekturzeichnungen des Tempietto

Der Katalog behandelt Bauaufnahmen des Tempietto bis zu den Restaurierungen der Jahre 1605 bzw. 1628 /29. Es werden Architekturzeichnungen und Stiche danach aufgeführt, die den Tempietto oder Teile von ihm darstellen. Nicht berücksichtigt sind solche Darstellungen, die in einen größeren Bildzusammenhang gehören. Der Katalog umfaßt vermutlich kaum die Hälfte der erhaltenen Bauaufnahmen. Die Zeichnungen sind nach ihrer Zusammengehörigkeit und, soweit wie möglich, in ihrer zeitlichen Folge geordnet. Zuschreibungen und Datierungen sind, wenn keine konkreten Anhaltspunkt vorliegen, vermieden. Unser bisher eher theoretisches Wissen über die Architekturzeichnung in der Renaissance hat Wolfgang Lotz in mehreren Aufsätzen zusammengefaßt. Er hat darüberhinaus ihre Bedeutung für eine Untersuchung der Darstellungsmöglichkeiten der Renaissance aufgewiesen. Die hier zusammengestellten Bauaufnahmen des Tempietto sollten nicht nur als Mittel der Rekonstruktion gewertet werden. Sie sind in besonderem Maße auch geeignet, die von Lotz vorgeschlagenen grundsätzlichen Hypothesen realisieren und differenzieren zu helfen.

"Bramante-Gruppe"

Wir fassen unter diesem Namen die Zeichnungen dreier Meister zusammen, die sich nicht nur in der Art der Darstellung, sondern auch in den Details und Maßen entsprechen. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß sie voneinander abhingen. Vielmehr tragen sie alle deutlich den Charakter von Kopien und gehen auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Dies entstand im 1. Jahrzehnt des 16. Jh. Die Gruppe ist von allen anderen Bauaufnahmen durch ihre besonderen Maßangaben (in palmi romani) abgehoben.

Bemerkenswert sind vor allem die Maße des Kuppelaufsatzes und der Kuppelhöhe, die praktisch nicht vermessen werden konnte: noch Letarouilly nimmt einfach eine Halbkugel als Form der Kalotte an. Die auffälligste und bedeutendste Eigentümlichkeit der Gruppe besteht aber darin, daß die Außenansicht nicht wie in der Zeit üblich aus der Vogelperspektive, sondern gerade vom Standpunkt des Betrachters am Eingang des geplanten 1oo pmi.-Hofs aus aufgenommen ist. Das zugrundeliegende Original entstand demnach im engen Bramantekreis, und wenigstens die Außenansicht dürfte letztlich auf perspektivische Studien zurückgehen, die Bramante selbst im Laufe der Hofplanung angefertigt haben wird. In diese Richtung weisen auch die Ähnlichkeit des Grundrisses der Zeichnung im Chatsworth Settlement mit demjenigen des Hofplans und die Rectoseite von Uff. 4, die Kopie nach einem Entwurf Bramantes für den Chor von St. Peter. Die geübten Zeichner der Blätter in den Uffizien und im Chatsworth Settlement geben die wichtigsten Maße und Details an, verändern aber das Original eigenwillig. Beide gleichen die Außenansicht der üblichen Darstellung aus der Vogelperspektive an. Darin ist die spätere Zeichnung des Chatsworth Settlement konsequenter als Uff. 4. Die ursprüngliche Form der Darstellung mißverstehend verwandelt sie darüberhinaus die Innenansicht zu einem Schnitt durch eine breitere Rotunde mit sechs Apsidalnischen. Im Original wurde die Ordnung der Cella verdeutlicht, indem der Mauerring in der Mitte der Kryptatür durchgeschnitten und auf das Segment eines Zylinders mit erheblich größerem Radius projiziert vorgestellt ist. Ein getreueres Bild des Originals gibt der Liller Kodex. Die mißglückte Zeichnung auf fol. 76o zeigt, wie unbeholfen der Meister dort ist, wo er auf sich selbst angewiesen war. Deshalb hält er sich eng an

seine Vorlage, kann aber Vergröberungen und Verwirrungen nicht immer vermeiden.

1. Zeichnungen aus dem Umkreis Bramantes

Die beiden Zeichnungen Uff. 4 und 1963 stammen von einer Hand. Da auf Uff. 4 recto einer von zwei verschiedenen Entwürfen für den Chor von St. Peter kopiert ist, erscheint ihre Datierung vor der Einziehung der Gewölbe des Chors im Jahre 1511 sinnvoll (der zweite Entwurf auf Uff. 5).

Die Blätter wurden von Ferri versuchsweise Jacopo Sansovino zugeschrieben, S. 148; Giovannoni schlug eine Zuschreibung an Guido Guidetti vor, Anm. 15. Zum St. Peter-Chor Bramantes cf. Metternich, 1963; Uff. 4 r abgebildet bei Geymüller, 1875/8o, Taf. 23, Fig. 3.

a. Uff. 4 verso - Außenansicht aus der Sicht des Betrachters am Eingang des geplanten Hofs, "S. Pietro a Montoro", ohne Maßangaben. Die Eingangstreppe und der Rahmen der Tür fehlen.

b. Uff. 1963 verso - Rahmen des Eingangs und angrenzende Pilaster, teilweise vermessen.

c. Uff. 1963 recto - Innenansicht und Schnitt, Details, vermessen. Die Kuppel ist durch die eigentümliche Darstellungsart verzerrt, Kryptatür und Altar fehlen. Außer dem Rahmenprofil einer Apsidalnische der Cella sind nur Teile der äußeren Ordnung im Detail dargestellt (Säulenkapitell, Nische im Peristyl, Balustrade, Gliederung des Tambours und Kranzgesims). Buchstaben stellen den Zusammenhang der Details mit dem Schnitt her. Säulenbase und

Gebälk des Peristyl dort sind auch mit Buchstaben gekennzeichnet, obwohl Details fehlen.

2. Liller Architekturmusterbuch

Architekturmusterbuch eines unerfahrenen Zeichners in Lille, Musée Wicar. Der Meister kopierte einen großen Teil der Zeichnungen nach einem Musterbuch, das auch dem Musterbuch des Oreste Vannucci Beringucci (Siena, Biblioteca Communale, Kodex S IV, I) als Vorlage diente. Die Bauaufnahmen, die im Liller Kodex vor und hinter dem Tempietto angeordnet sind, erscheinen auch im Sieneser Musterbuch in ähnlicher Folge, allerdings der Tempietto selbst fehlt dort.

Der Kodex wurde Aristotele und Gio. Batt. da Sangallo auf Grund der Schrift zugeschrieben und 1435 -4o datiert von Geymüller, 19o4, S. 5. So auch Ackerman, 1954, Kat. 18 (S. 2o8), u. ders., 1961, Bd. II, S. 1 und Bruschi, 1969, S. 999. Die Zuschreibung besteht m. E. nicht zu recht. Die Datierung ins 3. Jhrz. auch von Lotz, 1962, S. 63 f., angenommen. Ackerman weist darüber hinaus auf die Verwandtschaft mit dem Musterbuch des Beringucci. Die Numerierung hier nach H. Pluchart, Musée Wicar: Notice des dessins, Lille 1889, S. 161 ff. (bes. S. 168).

a. Nr. 757 - unvollendeter, falsch angelegter Schnitt.

b. Nr. 758 - Grundriß, "pianta D sto pietro A montorio". Bodenornament der Cella angegeben; die vier Türen sind mit "porta" bezeichnet, von den Fenstern ist nur eines angegeben und "finestra" beschriftet.

c. Nr. 76o - Blick in den Peristyl am Eingang, darunter Aufriß eines Teils der Wand mit Eingang und Nische. Diese Zeichnung stellt eine eigene Ergänzung des

Meisters zur Außenansicht auf Nr. 762 dar, in der die Wandgestaltung unten stark schematisiert ist. Sie stützt sich besonders in den Maßangaben auf die Detailzeichnungen des Vorbildes, die in Uff. 1963 r wiedergegeben werden.

d. Nr. 761 - Innenansicht und Schnitt, vermessen

e. Nr. 762 - Außenansicht aus der Sicht des Betrachters am Eingang des geplanten Hofs, ohne Maßangaben und Details (Kuppelaufsatz ohne Maßangaben, Säulenkapitell, Gebälk des Peristyl und Balustrade vermessen).

3. Zeichnung der Sammlung Burlington, jetzt Trustees of the Chatsworth Settlement, Bakewell, Derbyshire.

Die Zeichnung ist die jüngste der "Bramante-Gruppe". Sie wurde in neuerer Zeit mit Bemerkungen in italienischer und englischer Sprache versehen: "The original Drawing for the little but beautiful Temple of St. Petro montorio in Roma" und "... questo disegno è di Bramante".

Die Zeichnung wurde von Lukomski publiziert und in die Mitte des 16. Jh. datiert, S. 73 und Abb. 1o. Angelis d'Ossat, 1966, S. 96. und Bruschi, 1969, S. 999, zogen die Zeichnung zur Rekonstruktion des Kuppelaufsatzes heran. (Der Standort, den sie angeben, ist falsch.)

a. Außenansicht aus der Sicht des Betrachters am Eingang des geplanten Hofs, ohne Maßangaben.

b. Falsch verstandener Querschnitt mit Maßangaben.

c. Genau vermessener Grundriß; die vier Türen und der Altar vor dem Eingang zur Krypta sind angegeben.

Die Fenster sind nur durch zwei eng beieinander liegende parallele Striche gekennzeichnet.

d. Details: Kranzgesims; Säulenkapitell, Gebälk des Peristyls und Balustrade, die im Liller Kodex getrennt sind, werden hier zusammengefaßt zu einer Zeichnung, aber trotzdem einzeln durch Buchstaben mit dem Schnitt verbunden. Die Laterne ist nicht wie im Liller Kodex separiert, sondern dem Querschnitt aufgesetzt. Die Maßangaben zeigen, daß ihr Sockel falsch dargestellt ist, und daß Uff. 4 v und der Liller Kodex ihn richtig wiedergeben. Als einzige der Gruppe stellt die Zeichnung den Stylobat im Detail mit Maßangaben dar.

4. Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Cod. Fol. A 45, fol. 57 r genaue Kopie aus der 2. Hälfte des 16. Jh. nach der Zeichnung im Chatsworth Settlement, die Maßangaben sind fortgefallen. Die Beschriftung wurde später zugefügt. An der Zeichnung wird die Veränderung, der das Original im Laufe des Kppierens unterworfen wird, deutlich (vgl. z. B. die Innenschalen der Kuppeln.)

Der Kodex befand sich im Besitz Serlios und wurde von ihm wahrscheinlich 1541 nach Frankreich gebracht, s. Kat. Nr. 8.

5. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. 3825
Die Zeichnung, eine sorgfältig angelegte, unvollendete Außenansicht des Tempietto, befindet sich auf der letzten Seite eines Pergament-Kodex (Hdz. 3814 -3825), der aus stilistischen Gründen in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert werden muß. Neben einigen unwesentlichen Abweichungen (Nischen- und Fensterverteilung im Tambour etc.) fallen be-

sonders die flache Kuppel und die geringe Höhe des Tambours bei sonst treffenden Verhältnissen des Kernzylinders auf. Die Genauigkeit des Entwurfes verbietet, hier an flüchtige Fehler zu denken. Vielmehr sollten m. E. die von Bramante berechneten Überschneidungen und Verkürzungen des Tempietto aus dem Blickpunkt am Eingang des geplanten 1oo pmi.-Hofs berücksichtigt werden. Dabei erscheint der Tempietto nicht wie in der "Bramante-Gruppe" in entsprechender perspektivischer Verzerrung, sondern wirkt wie von einem weiten, idealen Blickpunkt aus aufgenommen. Ganz ähnlich geht Peruzzi in seinen kleinen, aber bedeutenden Darstellungen des Tempietto (im "Durchzug durch das Rote Meer" und in der "Merkurallegorie") vor. Ohne Beispiel unter den Aufnahmen des Baus bleibt der schmale Peristyl. Die Art der Wiedergabe läßt sich vielleicht mit Francesco di Giorgios Rekonstruktionen von S. Stefano Rotondo und ähnlichen Rundtempeln (Cod. Saluzziano, fol. 84 r, vgl. auch Uff. A 33o) vergleichen. Dort wird der innere Umgang so weit zusammengezogen, daß er außen kaum in Erscheinung tritt. Im Ganzen scheinen die genannten und andere Züge, etwa auch die gewaltigen Gesimse, Francesco di Giorgio näher zu stehen als späteren Zeichnungen des Tempietto, wie der des Kodex Coner (fol. 3ov) etwa.

Zu Peruzzis Zeichnungen im British Museum, London, und im Louvre, Paris, cf. Frommel, 1968, Kat. Nr. 68 u. 125; vgl. auch den bekannten Entwurf eines Mausoleums im Louvre, der i. allg. Leonardo, manchmal jedoch auch Francesco di Giorgio zugeschrieben wird, cf. Rosenthal, 1964, S. 64 sowie Abb. 11 (S. Stefano Rotondo). Den Hinweis auf die Zeichnung verdanke ich Frl. Dr. Sabine Jakob.

6. "Codex Barberiniano" lat. 4424, Biblioteca Vaticana, fol. 39
   Giuliano da Sangallo stellt in seinem Architekturmusterbuch den Grundriß des Tempietto, "Tempio a San pietro a montorio ROMA", mit antiken Rundbauten zusammen. Er ist diesen durch eine Drehung um 45 Grad angeglichen, so daß die Fenster als Eingänge und die Apsidalnischen ohne Türen als Ecknischen erscheinen.

   Cf. Hülsen, 1910 (Faksimileedition), S. 41

7. Windsor Castle, Royal Library, Vol. A 12 Nr. 10453
   Der Grundriß ist wie viele andere Bauaufnahmen dieses Kodex eine genaue Kopie nach demjenigen des Kodex Barberini.

"Raffael-Gruppe"

Diese Gruppe bilden zwei Architekturmusterbücher. Die wenigen erhaltenen Bauaufnahmen des einen werden in einem Klebeband in Rom aufbewahrt, das andere befindet sich in Kassel. Die römischen Zeichnungen gehen auf eine Vorlage zurück, die auch ein 1519 datiertes Musterbuch in Wien kopierte. Allerdings fehlen dort Tempiettodarstellungen, während die Gruppe in Rom zwei Grundrisse und zwei Bauaufnahmen der Krypta enthält, die voneinander abhängen. Der Kasseler Kodex ist vielleicht in seiner Gesamtheit eine Kopie nach dem römischen. Buddensieg hat die Musterbücher in Wien und Kassel dem Umkreis Raffaels zugeschrieben. Das würde auch für die römischen Bauaufnahmen gelten. Serlio nahm das Kasseler Musterbuch m. E. mit sich, als er 1527/28 Rom verließ. Seine erste Stichserie und den größten Teil der Abbildungen seines dritten Buchs fertigte er danach an. Bei seiner Übersiedlung nach Frankreich im Jahre 1541 führte er es wohl immer noch bei sich, denn es wurde für eine Reihe

wenig später in Frankreich und Deutschland entstandener Darstellungen des Tempietto benutzt. Serlios Holzschnitte selbst wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jh. beliebte Vorlagen für Abbildungen in Architekturtraktaten und Architekturstaffagen in Bildern, die außerhalb Roms entstanden (Barocci). Die "Raffael-Gruppe" bietet die lehrreiche Gelegenheit, Kopien bis ins vierte und fünfte Glied verfolgen zu können: Ein Vergleich des großen Grundriß im römischen Kodex mit dem letztlich auf ihn zurückgehenden Pietro Cataneos veranschaulicht, wie weitgehend die Variationsmöglichkeiten im Laufe des Kopierens waren.

8. Römisches Architekturmusterbuch, Rom, Gabinetto Naz. delle Stampe, Vol. 251o

Der Klebeband enthält eine Reihe von Bauaufnahmen besonderer Qualität, die alle von der Hand eines römischen Meisters des frühen 16. Jh. stammen. Sie sind in palmi romani und piedi romani antichi, der Tempietto in piedi, vermessen. Ein terminus post der Entstehung kann im Grundriß von S. Agostino gesehen werden, in dem die 1516 in Auftrag gegebene "Cappella della Madonna del Parto" eingezeichnet ist. Der Grundriß des Pantheons zeigt große Ähnlichkeit mit demjenigen des Wiener Musterbuches von 1519. Diesem steht auch der Kasseler Kodex nahe; sein Pantheongrundriß und seine Darstellungen des Tempietto sind Kopien nach den römischen Zeichnungen. Dies legt die Vermutung nahe, daß alle diejenigen Darstellungen in Kassel, welche dem Wiener Kodex verwandt sind, nach einem großen Musterbuch kopiert wurden, zu dem die Zeichnungen im römischen Klebeband gehörten.

Den Hinweis auf die Zeichnungen im Gabinetto Nazionale verdanke ich Herrn Prof. Klaus Schwager. Zur

"Capp. della Madonna del Parto" cf. Cenni storici della Madonna di S. Agostino", o. Autor, Rom 1886, S. 28, u. Gino Corti, Jacopo Sansovino's contract for the Madonna in Sant' Agostino, Rome, in: The Burlington Magazine 113, 1971, S. 395 f.; nach Vasaris Zeugnis begann Sansovino um 1518/19 die Statue der Madonna, cf. Hans R. Weihrauch, Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Straßburg 1935, S. 21.

a. fol. 33 recto - großer Grundriß. Die Zeichnung ist von hervorragender Präzision und fast vollständig vermessen. Das Bodenmuster ist eingeritzt und teilweise ausgezeichnet. Die Kasettendecke des Peristyls ist an der rechten Seitentür angegeben. Nur die Fensterrahmen sind nicht völlig korrekt, aber unten im Detail angegeben.

b. fol. 33 verso - großer Grundriß und Längsschnitt der Krypta. Beide zeigen im Gegensatz zum großen Grundriß der Rectoseite, daß der Tempietto vier Türen hatte. Die Stufenanzahl der Treppe, die in die Krypta führt, wird im Grundriß mit 14, im Querschnitt mit 12 angegeben. Der Grundriß verbindet das Innere der Krypta mit der Außenwand der Cella.

c. fol. 42 recto - Seitenansicht mit Längsschnitt durch die linke, hintere Hälfte. Stylobat und Peristyl sind unkonsequenterweise ganz im Querschnitt dargestellt. Die Balustrade ist nur auf der linken Seite flüchtig dargestellt, aber vermessen.

d. fol. 42 verso - Grundriß, kleiner Grundriß und Schnitt durch die Krypta, Kopien nach fol. 33.

Die Maßeinheit ist am Eingang des Tempietto angegeben: "a piedi". Neu sind die Angabe des Altars der Krypta, die Verbindung der beiden Grundrisse durch den Buchstaben "A" am Eingang der Krypta und die Maßangaben für den Stufenring.

e. fol. 41 recto - Aufriß der äußeren Ordnung und des Stylobats am Eingang, indem der Mauerzylinder in die Ebene projiziert wird. Diese Darstellungsweise darf im Verein mit dem Grundriß als deutlichste gelten, die für den Tempietto möglich ist. Trotz ihres hohen Grades an Abstraktion nimmt sie keinen unendlich fernen Blickpunkt an wie die Orthogonalprojektion. Am unteren Rand Angabe der Maßeinheit: "a piedi".

f. fol. 41 verso - Aufriß der Innenwand an einer Seitentür in der gleichen Art wie der Aufriß der Rectoseite.

g. fol. 3o recto - Ordnung des Innenraumes im Detail: Piedestal mit Pilasterbasis, Pilasterkapitell mit Gebälk, Kranzgesims, Muschel und Rahmen der Apsidalnischen.

h. fol. 3o verso - Ordnung des Außenbaus im Detail: Rahmen des Eingangs, Pilasterbase, Gebälk des Peristyls, Kranzgesims mit einigen Darstellungen der Metopenfelder, Balustrade.

9. Kasseler Architekturmusterbuch, Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Cod. Fol. A 45

Der Kodex enthält in der Hauptsache Bauaufnahmen, die zwischen 1516 und 1527 im Raffaelkreis nach dem römischen Musterbuch kopiert wurden. Von dort sind auch die Maßangaben übernommen. Er war die Hauptvorlage für Serlios drittes Buch. Die Ähnlichkeit einiger Abbildungen des Architekturtrak-

tats, für die sich keine Vorlagen in Kassel befinden, mit Zeichnungen der Kodices in Wien bzw. Rom läßt den Schluß zu, daß ein Teil der Blätter des Kasseler Musterbuchs verloren gegangen ist. Der niederländische Architekt Peter Jakob Roman brachte den Kodex aus Frankreich (?) nach Kassel. Er versah ihn mit Bemerkungen und zeichnete in etliche Darstellungen hinein.

Zur Geschichte des Kodex cf. Rudolf Hallo, Zur Vorgeschichte des Schloßbaus von Wilhelmsthal, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1930, S. 64-69. Rosenthal publizierte Abbildungen der fol. 42 r und 43 r, Abb. 5, S. 58; zur Rekonstruktion herangezogen wurden die Zeichnungen dann auch von Bruschi, 1969, S. 1000 und Abb. 333. Auf den Zusammenhang mit dem Wiener Kodex und die Entstehung beider Musterbücher im Raffaelkreis hat Buddensieg hingewiesen, 1968, S. 66 und 68. Zum Wiener Kodex cf. auch Egger, 1903, S. 13 und 17 ff., sowie Buddensieg, 1962, S. 44 Nr. 11.

a. fol. 42 recto - Außenansicht von vorn, die Balustrade rechts von P. J. Roman angefügt. Peristyl und Stylobat weisen auf die Abhängigkeit von fol. 42 recto des römischen Kodex; statt der Darstellungsweise dort werden hier Außenansicht und Schnitt separat gegeben und mit den Maßen der in die Fläche projizierten Ordnungen des römischen Kodex versehen.

b. fol. 42 verso - Querschnitt; die Balustrade ist genau eingezeichnet.

c. fol. 43 recto - Grundriß und Grundriß der Krypta. Der Grundriß ist nur im Viertel zwischen Eingang und linker Seitentür vollendet, die Darstellung dort zeigt ein Mißverständnis des zweiten Grundriß

auf fol. 42 verso im römischen Kodex. Die Krypta ist mit "A" bezeichnet, aber es fehlt die entsprechende Kennzeichnung im Grundriß. Im Grundriß der Krypta ist zur Treppe "scalini 13" angemerkt. Der gegenüberliegende Altar wird ebenfalls als Treppe aufgefaßt: "altri" (scalini), und für beide Treppen ist ein Eingang in der stark verfälscht dargestellten Außenwand der Cella vorgesehen.

d. fol. 33 verso - Ordnung des Außenbaus im Detail, nur leicht veränderte Kopie nach fol. 3o verso des römischen Kodex.

e. fol.48 verso - Ordnung des Innenraumes im Detail, Kopie nach fol. 3o recto des römischen Kodex (sowie korinthisches Gebälk aus den Diokletiansthermen).

Kopien nach dem Kasseler Architekturmusterbuch

Die drei folgenden Außenansichten entstanden um die Jahrhundertmitte in Frankreich bzw. Deutschland. Trotz ihrer für nordeuropäischen Baustil typischen Veränderungen zeigen sie deutlich die Abhängigkeit vom Kasseler Musterbuch. Die summarische Angabe der Details in der Außenansicht dort ist mit Hilfe der genauen Einzeldarstellungen auf fol. 33 verso korrigiert.

1o. Architekturmusterbuch im Escorial, Cod. 28-II-5, fol. 3

Außenansicht, "Le temple de Sainct pierre montore a rome"

Eine sehr ähnliche Außenansicht befindet sich in einem Architekturmusterbuch der Bibl. Nat., Paris. Ich verdanke die Kenntnis der Kodices dem frdl. Hinweis von Herrn Dipl. Ing. Gert Kaster.

11. Kupferstich der Coll. Lanciani, Biblioteca dell'

Istituto di Archeologia e storia dell'Arte, Rom, Roma XI, 13o

Außenansicht, deutscher Stecher

cf. Bartsch, Bd. IX, S. 168

12. Sebastiano Serlio, Il terzo Libro di Architettura, Venedig 154o

Die meisten Holzschnitte römischer Architektur im dritten Buch, darunter auch diejenigen des Tempietto, basieren auf dem Kasseler Architekturmusterbuch, das Serlio mit sich führte, als er 1527/28 Rom verließ. Die Vogelperspektive der Darstellungen des älteren Vorbildes ist durch die Orthogonalprojektion ersetzt Serlios Tempietto-Darstellungen zeigen viele grobe und ungewollte Verfälschungen, aber auch eine konsequente Umgestaltung in moderne Formen, die im Sinn eines Architekturtraktates liegt. Für sie trifft zu, was Dagobert Frey über Uff. 135 sagt: "Alle die ... Unterschiede (zum Bau) tragen keinesfalls den Charakter eines weniger fortgeschrittenen Stadiums des Entwurfes an sich, sondern entsprechen vielmehr einer Weiterentwicklung im Geschmack einer späteren Zeit, kurz gesagt, sie sind b a r o c k i s i e r e n d."

Cf. Frey. 1915, S. 6 f.; cf. auch Buddensieg, 1964/65. Zu Serlios Lebensdaten und zum dritten Buch cf. Dinsmoor, 1942, bes. S. 55, S. 64 und 68. Zum Hofplan s. Text.

a. fol. 42 - Grundriß, "Ne la paßata charta ho detto di dimostrare quel tempietto di Bramante piu diffusamente, il quale non è molto grande, ma fu solamente fatto per commemoratione di san Pietro apostolo, perche nel proprio luogo si dice ch'el detto Apostolo fu crocifisso. Il detto tempio è misurato

col piede Romano antico, il quale è sedici digiti, & ogni digito è quattro minuti: la qual misura si trouera nel palmo, col quale è misurato il Pantheon & a faccie. vi. il diametro di questo tempio è piedi uenticinque, e minuti uentidue. la latitudine del portico intorno al tempio è piedi sette. la großezza de le colonne è piede uno, e minuti uenticinque, la latitudine de la porta è piedi tre, e mezo. quei quadetti con quei tondi dentro, che sono intorno al portico, dinotano i lacunari sopra le colonne. la großezza del muro è piedi cinque. Il rimanente de le altre misure si potra comprendere per le prime." Die Maße, die im Text angegeben werden, sind der Vorlage entnommen, aber nicht immer korrekt: Der Durchmesser des Stylobats beträgt nicht 25 pmi 22 min., sondern 28 pmi. 22 min.; 1 pmo 25 min. ist nicht das Maß der Säulendicke, sondern der Seitenlänge der Plinthe. Die starken Abweichungen des Grundrisses (gleiche Travée, nur eine Tür u. a.) hängen von Serlios eigenwilliger Umgestaltung des Innenraumes ab, die im Querschnitt deutlich wird.

fol. 43 - Aufriß, "Questo è il dritto del Tempio qui a canto dimostrato in pianta, il quale rappresenta la parte di fuori, & è tutto di opera Dorica si come per il disegno si puo comprendere. circa a le particular misure io non mi stender: percioche da la pianta si potra comprendere il dritto, per eßere questo, quantunque egli sia picciolo, proportionatamente disegnato, e traportato con le proprie misure da grande a picciolo." Die Tambourgliederung ist ein deutliches Beispiel für Serlios "barockisierende" Veränderung, die Form des Kranzgesimses und Stylobats erklärt sich dagegen wohl eher aus einem Mißverständnis des Vorbildes.

fol. 44 - Querschnitt, "Ho dimostrato ne la passata carta la parte di fuori del tempio di san Pietro

in montorio, il quale fece Bramante. hora qui sotto dimostrerò la parte di dentro, la quale (come ho detto qui adietro) è fatto con tal proportione, che l'Architetto potra trouare tutte le misure col mezo de la pianta, e benche questo tempio paia di troppo altezza, e che l'ecceda l'altezza di due latitudini: nondimeno in opera per le aperture de le finestre, e de i nicchi che vi sono, onde la vista si viene a dilatare; tale altezza non offende, anzi per le duplicate cornici, le quali girano intorno, che rubbano assai dell'altezza; il tempio si dimostra assai piu basso a i riguardanti, ch'egli non è in effetto.[13]

Diesen Text mag Serlio teilweise zusammen mit dem Hofplan übernommen haben. Die Verschleifung der rhythmischen Travée im Kasseler Querschnitt führt Serlio konsequent weiter. Die bramante'sche Struktur, die im Text ganz treffend beschrieben wird, ersetzt er durch einen einfachen runden Innenraum, der mit Pilastern in gleichen Abständen gegliedert ist. Die Apsidalnischen verwandelt er in Füllnischen, die Lisenen des Tambours sind ähnlich dem Aufriß Pilastern angeglichen. Dem Kasseler Vorbild ist die Angabe von acht statt vier offenen Fenstern im Tambour entnommen.

Kopien nach Serlios Holzschnitten

Die beiden folgenden Holzschnitte zeigen, daß Serlios Abbildungen als Vorlange für andere Architekturtraktate geschätzt waren. Der Einfluß Serlios auf Tempiettodarstellungen in der Malerei des 16. Jh. bleibt unberücksichtigt, dazu sei hier nur auf meine Arbeit über Uff. 135 verwiesen, weitere Literatur dort in Anm. 23.

13. Pietro Cataneo, Quattro Libri del Architettura, Venedig[2] 1567, fol. 73

Im dritten Buch der zweiten Auflage seines Traktats führt Cataneo den Tempietto als Beweis dafür an, "che a rarí Tempij rettilinei, ma a nessuno de i rotondi, che i loro intercolumni non sieno Areostili, si conuengon far contra colonne" (c. 11, S. 72 f.): "... Fece Bramante questo suo tempio d'intercolumni simile all'Eustylo di sedici colonne & sedici intercolumni con tre porte o entrate, ancor che'l Serlio lo figuri con una sola porta, nelle pareti del qual tempio hauendo fatto Bramante le contra colonne, se li puo attribuire a errore, però che douendosi ridurre al centro cosi le contra colonne come le colonne tonde di fuore, ne uengono a stregner gli spatij che sono intra le contra colonne di maniera, che in quelli non possono entrar le porti senon molto strette & mal proportionate, come ben si puo considerar per lo alzato di tal porta segnata .A. da banda destra sotto tal pianta. Onde hauendo fatto Bramante grosse le colonne tonde di fuore palmi uno & oncie noue, gl'intercolumni palmi tre & oncie sei, & la larghezza del uano del portico palmi qinque & oncie dieci, la porta principale ancor che sia piu larga dell'altre, non è larga se non tre palmi, la quale oltre all'esser molto meschina & mal proportionata, non ui pote egli accomodare senza rompere gl'ordini delle contra colonne, tal che conuerti parti di due colonne, nelle pilastrate o stipiti di tal porta, facendo sopra la sua cornicie nascer parte delle due colonne, cosa che non conuiene, si perche rompe l'ordine delle contra colonne, & si ancora perche non seruano ne per buone pilastrate ne per colonne, come per il disegno si puo chiaramente giudicare, l'altre due porte hauendo egli messo una oncia dentro alle contra colonne sono piu strette della principal sudetta, & pero piu meschine & di peggior pro-

portione, le quali non hanno pilastrate ne cornice o alcun'altro ornamento, & cio sia detto con reuerenza d'un tal ualent huomo, il qual fuor di tal parte io scusarei grandemente, atteso le molte difficultà che nascano nel fabbricare questi tempij rotondi, per la qual cosa si puo forse tenere che Vetruuio tocchi cosi poco di quelli, & se ne passi cosi leggiero. Eleuò Bramante questo suo tempio sopra tre scalini, ciascuno de i quali fece largo due palmi & alto oncie noue, ..." Der Grundriß und der Aufriß des Eingangs sind von Serlio übernommen. Cataneos Kritik an Serlios Grundriß ist berechtigt, aber sein Korrekturversuch führt zur völligen Entstellung.

14. Philibert de L'Orme, Architecture, Paris^{2} 1626

Zu dem Text der 1. Ausgabe (Paris 1567) kommen am Schluß zehn neue, z. T. von Serlio übernommene Holzschnitte, darunter auch der Aufriß des Tempietto

cf. C. Nizet, L'œuvre de Philibert de L'Orme, Paris 1894

15. Guglielmus Philandrus, Vitruvkommentar, Rom^{2} 1544 (1. Ed. Straßburg 1543), fol. 219

Das Hemisphaericum wird mittels Tambour und Kuppel des Tempietto demonstriert (l. VII, c. 3). Auf den Kuppelaufsatz wird in l. IV, c. 8 Bezug genommen: "Supra Tholum (mei lanternam appellant, Itali tribunam) fiebat (Vitruv) pyramis supra pyramidem flos addebatur, quod quadantenus imitatus est Bramantes Romae, in aedicula periptera in monte Aurelio .D. Petro dicata." (fol. 144). Er ist wie in der Zeichnung der Smlg. Burlington dargestellt. Die Lisenen des Tambours werden ähnlich Serlio zu Pilastern verändert.

Zu Philander, der Serlio in Venedig kennenlernte und sich als

sein Schüler bezeichnet, vgl. Dinsmoor, S. 67

16. "Taccuino Mellon", Washington, ehem. New York, Kraus-Coll., fol. 6o verso

Architekturmusterbuch des Domenico da Varignano Außenansicht des Tempietto von vorn mit Querschnitt durch die rechte Hälfte. Der Schnitt ist aus der Vogelperspektive, der Aufriß aber in Orthogonalprojektion dargestellt. Die Zeichnung gibt in grober Weise eine Bauaufnahme wieder, die vor der Beschädigung des Kuppelaufsatzes entstand.

Das Musterbuch wurde veröffentlicht von Hans Nachod, A recently discovered architectural scetchbook, in: Rare Books 8, 1955, Heft 1, und Förster, 1956, S. 281 (Exkurs IX); auf Grund einer zweifelhaften Lesung des Textes der ersten Seite schrieb er es Menicantonio de' Chiarelli, einem Mitarbeiter Bramantes an St. Peter, zu. Die hier übernommene Zuschreibung wird von Prof. Christoph L. Frommel mit überzeugenden Gründen vertreten. Förster nimmt an, daß das Musterbuch zwischen 1513 und den zwanziger Jahren gezeichnet wurde. Der Kodex enthält auf fol. 72 r (81) einen Schnitt durch St. Peter, in dem der Tempietto als Turm erscheint, cf. Peter Murray, 1967.

17. "Kodex Coner", Soane Museum, London

Der Kodex entstand im Sangallo-Kreis; durchgehend ist der florentinische braccio als Maßeinheit benutzt. Bates Lowry hat den Charakter des Musterbuchs, der sich am Kodex Coner besonders deutlich beobachten läßt, beschrieben: Der Autor hat Bauaufnahmen, die zum großen Teil aus seinem Umkreis stammen, kopiert und in Typengruppen geordnet. Der Grundriß des Tempietto z. B. ist mit anderen

Rundbauten zusammengestellt. Den Ansichten des Tempietto geht der Rundtempel in Tivoli voraus, es folgt das Pantheon. An anderem Ort erscheint eine Einzeldarstellung des Eingangs mit verschiedenen Türarten zusammen. Zwischendurch sind Seiten für weitere Vergleichsbauten freigelassen. Diese wurden z. T. von späteren Zeichnern gefüllt. Da alle abgebildeten Bauten vor dem Regierungsantritt Leos X. entstanden, und auf der anderen Seite ein Architekturfragment in der Sammlung des Gio. Ciampolini, die 152o aufgelöst wurde, nennt, ist er um 1515-152o datierbar (Ashby). Allerdings ist nicht völlig auszuschließen, daß der Kodex Coner in seiner Gesamtheit die Kopie dines Musterbuchs oder einer Gruppe stilistisch eng zusammengehöriger Zeichnungen aus dem genannten Zeitraum ist, und die freien Seiten dafür dienen sollten, moderne Bauten aufzunehmen.

Der Kodex wurde veröffentlicht von Thomas Ashby, Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner, Papers of the British School at Rome 2, 19o4, und 4, 1913, S. 184-21o. Guglielmo de Angelis d'Ossat erkannte die Schrift als diejenige des Gio. Batt. da Sangallo und schrieb ihm den Kodex zu, L'autore del codice Londinese attribuito ad Andrea Coner, Palladio N. F. I, 1951, S. 94-98; cf. auch Bernhard Degenhart, Dante, Leonardo und Sangallo, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7, 1955, S. 279-283. Die von Ashby vertretene Datierung gestützt von Lotz, 1956, S. 2o1 ff. und ders., 1967, S. 12. Buddensieg schlägt eine Zuschreibung an Bernardo della Volpaia vor, 1968, S. 69 f. Zu anderen Datierungsvorschlägen aufgrund der Darstellungen des Cortile del Belvedere cf. Lowry, 1957

a. fol. 13 verso (21) - Grundriß, ".SUPRA.MOTEM.AVREO. VBI.S.P.CRVCIFISSUS.FUIT.". Der nebenstehende Grundriß der Carceri Vecchie bei S. Maria di Capua

Vecchia, sowie die beiden der vorhergehenden Seite sind dem Kodex Barberini des Giuliano da Sangallo eng verwandt. Auch der Grundriß des Tempietto steht diesem etwas nah (vgl. die übertriebenen tiefen Nischen und die Fenster in der Art der "Bramante-Gruppe"). Allerdings ist er um vieles genauer und vermessen (s. Kat. Nr. 5). Es ist zu überprüfen, ob er und vielleicht die anderen genannten Grundrisse auf Zeichnungen zurückgehen, die auch der Kodex Barberini zur Vorlage nahm.

b. . fol. 3o verso (33) - Außenansicht von vorn, ohne Maße. Stylobat, Peristyl und die übertriebene Größe des Kuppelaufsatzes erinnern an die "Bramante-Gruppe", während Tambour und Kuppel aus der Vogelperspektive dargestellt sind.

c. fol. 31 recto (34) - Schnitt, ".SUPRA.MONTEM.AVREO." Um möglichst viel darzustellen, hat der Zeichner viele verschiedene Schnitte miteinander verbunden: Die Eingangstür liegt in der Mitte der Darstellung, aber rechts liegt im Peristyl das große Kompartiment der Kassettendecke, das sich über dem Eingang befinden müßte. Rechts läuft der Schnitt durch eine Seitentür, im Tambpur aber durch eine Nische, links teilt er eine Nische im Peristyl und im Tambour dann ein Fenster.
Auf der leeren verso-Seite des Blattes sollten vielleicht Detaildarstellungen folgen.

d. fol. 53 recto (65) - Rahmen der Eingangstür, "templi .S.p.monte.aureo."

18. Vermessungsskizze des Aristotele da Sangallo

Skizzen der Vermessungen, die den Darstellungen

der Musterbücher zugrundeliegen, sind selten erhalten, weil sie nur als Arbeitsmaterial dienten und wenig repräsentativ sind. Die Aristotele zugeschriebenen Zeichnungen bedecken Vor- und Rückseite zweier großer Blätter einfachen Papiers. Außer Kuppel und Kuppelaufsatz ist der ganze Bau genau vermessen, als Einheit wird zweimal der palmo romano mit einer Maßskala angegeben. Nicht nur wegen ihrer Ausführlichkeit bildet die Vermessungsskizze eine wesentliche Quelle, sondern vor allem auch weil der Architekt sich eng an den Baubestand vor seinen Augen hielt und noch keine fertige Form der Darstellung ausbilden konnte. Während in den Musterbüchern nur noch indirekt die Probleme zu erkennen sind, die sich bei einer Bauaufnahme stellten, treten sie in den Zeichnungen und ihren vielen Anmerkungen offen zu Tage.

cf. Ferri, S. 148

a. Uff. 4318 recto - Skizze der Außenansicht und verschiedene Details der äußeren Ordnung (Säulenordnung des Peristyls mit Stylobat und Balustrade, Tambour und Kranzgesims); der defekte Kuppelaufsatz ist durch eine Laterne florentiner Art ersetzt. Zur Kuppel: "di piombo"; in einem der geschlossenen Fenster des Tambours: "sfondo quanto i nichi ciecho". Die Unterschrift: "il Tempio di .S. Pietro a montorio i ventione di Bramante in Roma" von der Hand Dosios.

b. Uff. 4319 recto - Querschnitt und Details (nochmals der Säulenordnung des Peristyls: "di fora un altra volta")

c. Uff. 4318 verso - Grundriß, flüchtige Skizzen einer rhythmischen Travée der Cella und des Eingangs von innen ("porta"), bezeichnet "san pietro a montorio

di bramante". In den Fenstern zwischen den Pilastern: "lumj", in den geschlossenen Fenstern des Tambpurs: "sfondo .1o. morto" und in den offenen: "e lume". Zwischen den oberen Profilen der Piedestale: "fascia" und: "niente" zwischen den Bodenprofilen. In die Nische ist der Altar (von anderer Hand?) mit Beistift gezeichnet. Der Grundriß zeigt den Eingang zur Krypta mit der Treppe: "ua sotera", der Altar fehlt.

1. Uff. 4319 verso - Details der Gliederung der Cella, durch die Buchstaben "A" und "B" mit dem Schnitt der recto-Seite verbunden. "Nota che dentro sono 4 nichi grandi e denvi trê entrate: (s) ariano quatro. con quella. che va. sotto il tempio. dieto al altare. e sopra a ognj porta. ad alto. sono. 4 finestre. a dar lume. (e laltre queste) e laltre. sono sfondate. ciecha. a once 1o. lumi morti."

9. Wien, Albertina, Rom n. 71§

Grundriß, teilweise vermessen. Kopie vermutlich nicht des Grundrisses auf Uff. 4318 v, sondern der danach ausgearbeiteten Zeichnung (vgl. die treffendere Proportionierung, Kassettendecke des Umgangs, Türen).

o. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. Inv. Nr. 3303/3831

Grundriß, von Aristotele da Sangallo abhängig?

1. Wien, Albertina, Rom n. 712

Grundriß. Der Eingang zur Krypta ist wie die Fenster dunkler laviert, vielleicht ein Reflex auf Aristotele da Sangallo?

22. Vermessungsskizze des Gio. Batt. da Sangallo, il Gobbo

Der Architekt benutzte wie in der vorhergehenden Vermessungsskizze zwei große miteinander verbundene Bogen einfachen Papiers. Die Zeichnungen sind sorgfältiger ausgearbeitet, aber weniger aufschlußreich, da größere Anmerkungen fehlen. Maßangaben in palmi romani.

cf. Ferri, S. 148

a. Uff. 1718 recto - Schnitt durch den Peristyl mit Stylobat und Balustrade ("balaustre 64"), Aufriß eines Interkolumniums der äußeren Wand der Cella mit Kassettendecke des Peristyls, Rahmen der Eingangstür.

b. Uff. 1717 recto - Tambour in Aufriß und Horizontalschnitt, vermessener Kuppelaufsatz, Einzelaufnahmen des Kranzgesimses.

c. Uff. 1718 verso - Aufriß der Cellawand im Peristyl mit einer Seitentür, darüber sind Gebälk des Peristyls und Kranzgesims einander gegenübergestellt.

d. Uff. 1717 verso - Grundriß und unvermessener Aufriß einer rhythmischen Travée der Cella.

23. "Kodex Destailleur D", Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. Inv. Nr. 4151

Musterbuch eines Architekten aus dem französischen Sprachraum. Die Zeichnungen sind als Kopien von erstaunlicher Präzision. Die ausführlichen Maßangaben in palmi romani.

Der Kodex wurde von Geymüller publiziert, 1891. Während Ackerman in ihm eine Sammlung von Zeichnungen französischer und italienischer Architekten sieht, versucht Ekhart Berckenhagen ihn Hugues

Sambin zuzuschreiben und datiert ihn in den Zeitraum von 1543 bis 1548; cf. Ackerman, 1961, Bd. II, S. 79 f., Berckenhagen, Hugues Sambin und der Anonymus Destailleur, in: Berliner Museen, N. F. 19, 1969, S. 65-76. Cf. auch Frommel, 1967, S. 49 f., Anm. 27, Taf. 18,5 (fol. 1o5 verso).

a. fol. 1o3 recto - Längsschnitt in (nicht ganz konsequenter) Orthogonalprojektion und Außenansicht mit erheblich vergrößertem Radius des Mauerzylinders, so daß eine Seitentür vollständig sichtbar wird; Details, die durch Buchstaben mit den Gesamtdarstellungen in Verbindung gebracht sind (Eingang, Säulen des Peristyl, Stylobat, Pilasterkapitell und Nischenrahmen des Inneren).

b. fol. 1o3 verso - Grundriß, fehlerhafter Horizontalschnitt durch den Tambour und Details, die durch Buchstaben mit den Gesamtdarstellungen in Verbindung stehen (Schnitt durch den oberen Teil des Peristyls, Balustrade, Gebälk der inneren Pilasterordnung, äußeres und inneres Kranzgesims). Die beiden Grundrisse sind als "prima pianta del Tempio fatto da Bramante in st. pietro montorio e misurato col palmo" bzw. "seconda pianta" bezeichnet. Die Bemerkung "le Temple des orfevrê a Romê" bezieht sich vielleicht auf die Darstellungen der folgenden Seiten.

c. fol. 1o5 verso - Details, die schon auf den vorigen Seiten gezeichnet waren, sind hier noch einmal neben S. Eligio degli Orefici gestellt (Stylobat, Säulenordnung des Peristyls, Kranzgesims, Piedestal; Gebälk und Kranzgesims der inneren Pilasterordnung). Zu S. Eligio: "tempio deli orefice in Roma", die Teile des Tempietto sind dagegen abgesetzt:

"S. pietro" und "s.p.m." Die Darstellungen hängen von einem anderen Vorbild ab als die vorausgegangenen: die Maßangaben sind ganz unterschiedlich.

24. Uff. 635 verso

Die gleichen Details wie auf fol. 1o5 v des Kodex Destailleur nach der gleichen Vorlage gezeichnet und wie dort mit S. Eligio zusammengestellt (Säulenprdnung des Peristyl, Piedestal und Kranzgesims der inneren Ordnung).

Von Ferri Salvestro Peruzzi zugeschrieben, S. 148; abgebildet bei Geymüller, 1884, S. 23, Abb. 7, und Frommel, 1961, S. 142 f.; auf den Zusammenhang mit dem Kodex Destailleur weist Frommel hin, 1967, S. 49 f; Anm. 27, Taf. 18, 4.

25. Bauaufnahme des Gio. Ant. Dosio

Sorgfältig ausgearbeitete und zum Teil lavierte Zeichnungen, vermessen in palmi romani. Die Details sind mit dem Querschnitt durch Buchstaben in Beziehung gesetzt. Zur Vermessungsskizze des Aristotele da Sangallo, die Dosio gekannt hat, besteht kein Bezug.

cf. Ferri, S. 148

a. Uff. 2o42 recto - Aufriß und Querschnitt in Orthogonalprojektion, nur zum Querschnitt sind einige Maße angegeben. Trotz ihrer Sorgfältigkeit weichen die Zeichnungen an vielen Stellen vom Bau ab.

b. Uff. 2o41 verso - Grundriß, ausnahmsweise sind Altar und Eingang zur Krypta eingezeichnet. An den Seitentüren sind Treppchen in der Art angegeben, in der sie im 17. Jh. verwirklicht wurden.

c. Uff. 2042 verso - Detaildarstellungen: inneres Kranzgesims, Gebälk des Peristyl mit Kapitell einer Säule, Säulenbase.

d. Uff. 2041 recto - Detaildarstellungen: Gebälk und Kapitell der inneren Pilasterordnung, Piedestal mit Pilasterbase.

26. M. Bernardo Gamucci, Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma, Venedig 1565

Die Holzschnitte des Tempietto sind wie die meisten anderen des Führers auch nach Zeichnungen Dosios kopiert, aber von der Orthogonalprojektion in die Vogelperspektive überführt. Sie sollten weite Verbreitung erfahren, da sie in den oftmals aufgelegten Romführer des Girolamo Francini übernommen wurden (Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, Venedig 1588, fol. 21)

Cf. Christian Huelsen, I lavori archeologici di Gionvannantonio Dosio, in: Ausonia 7, 1912, S. 16 f. und ders., Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio, Berlin 1933, S. VI-XI.

"..., non senza silentio trapasseremo il bel Tempio che fu dal detto Bramante vero padre & suscitatore della persa architettura fatto nel cortile di questo monasterio, doue si dice, che santo Pietro apostolo fu posto in croce; & ancor che sia piccolissimo, & moderno, ho voluto nondimeno darlo fuori in disegno, accioche il lettore conosca, che questo merita senza rossore d'alcuno d'essere per beltà pareggiato alle piu bell'opere de gli antichi, che siano in Roma, se però le cose minime si possono agguagliare alle grandi; perche in esso non manca nè osseruanza d'ordine, nè debita proportione in tutto il suo modello, essendo dalla parte di drento d'opera dorica. di sopra u'ho mostro per il suo disegno della

parte di fuori le tre sue entrate, & sedici colonne di granito, che attorno lo cingono; adesso potete vedere come sia situato l'altare, da che banda sie[no] le nicchie & uoti, che danno il lume con le proportioni & corrispondenze sue ragguagliando tutte le sue parti al suo essere intero; non essendo quello piu alto, che palmi cinquanta; & vi si dimostrano i gradi che salgono per entrar dentro, & quelli, che restano occupati dal basamento delle colonne che co[rr]e intorno. Et questo essendo stato fatto di marmo [bi]anco di Triuertino, la piccolezza sua è causa, che io non mi curo di dar fuori l'altre sue misure nel disegno, & habbiamo messo questo edificio in carta, ancor ch[e] sia moderno, per che la bellezza sua, come ho detto un'altra volta, lo merita, & perche in questo colle non son cose a'giorni nostri antique da rappresentare: onde per tal causa hanno alcuni detto, come in esso Martiale, cittadino Romano haueua un bellissimo giardino. ..." (fol. 176 f.)

a. fol. 176 - Außenansicht

b. fol. 177 - Querschnitt kombiniert mit aus der Vogelperspektive aufgenommenem Grundriß.

27. Andrea Palladio, I quattro libri dell'Architettura, Venedig 157o

Palladio führt den Tempietto als einzigen modernen Bau im vierten Buch, über die antiken Tempel, zur Illustration des Rundtempels Vitruvs auf, für den es kein antikes Beispiel gibt. Er gleicht den Bau der Beschreibung Vitruvs nur durch die Reduzierung der Stufen auf zwei und eine leichte Veränderung des Kuppelaufsatzes an. Die Holzschnitte verraten den Willen zu einfacher und klarer Gestaltung. Palladio benutzte keine fremden Bauaufnahmen des Tempietto, obwohl er solche kannte (Serlio, Gamucci, Kod. Cone[s] oder besaß (Kod. Destailleur). Maßangaben in piedi vicentini (s. fol. 1o); fol. 64: "... Conciosia

adunque (per tornare al proposito nostro) che Bramante sia stato il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin'à quel tempo era stata nascosa, m'è paruto con ragione douersi dar luogo fra le antiche alle opere sue; e però ho posto in questo libro il seguente Tempio, ordinato da lui sopra il Monte Ianiculo: e perche fu fatto in commemoratione di San Pietro Apostolo, il quale si dice che quiui fu crocifisso, si nomina San Pietro Montorio. Questo Tempio è di opera Dorica cosi di dentro, come di fuori. Le colonne sono di granito, le base, & i capitelli di Marmo, il rimanente tutto è di pietra Tiburtina."

cf. Lotz, 1962; Spielmann, 1966, S. 42 f., dort weitere Literatur; vgl. mit dem Text Palladios Notiz auf RIBA VIII/ I v (Spielmann, a.a.O., S. 148, Kat. Nr. 7o).

a. fol. 65 - Grundriß in dem für Palladio typischen Schnittverfahren durch verschiedene Ebenen.

b. fol. 66 - Aufriß mit Querschnitt durch die linke Hälfte. Die Figuren in den Nischen stellen eine typisch klassizisierende Veränderung dar.

28. Vicenza, Museo Civico, D-26 verso

Aufriß, Vorzeichnung für den Holzschnitt auf fol. 64 des Architekturtraktats.

Spielmann, 1962, S. 42 f. und S. 148 Kat. Nr. 71: Palladio-werkstatt um 155o; Abb. 37

29. Uff. 4844

Grundriß, Kopie nach Palladios Holzschnitt. "Pianta di S. Pietro à Montorio in Roma di Bramante" in der Schrift des Vasari d. J.

Ferri, S. 148

3o. L. Sirigatti, La pratica di prospettiva, Venedig 1596, l. II, pl. 52

Außenansicht von vorn und perspektivisch dargestel ter Grundriß. Der Tempietto wird hier benutzt, um eine perspektivische Konstruktion zu veranschauli chen. Auf den Holzschnitt wirkten die Abbildungen Gamuccis, Serlios und Palladios.

Abgebildet von Per Bjurström, Giacomo Torelli and baroque stage design, in: Figura N.S.2, 1962, S.79

31. "Kodex Trivulzio 179", Mailand, Castello Sforzesco Aufnahmen des Alessandro Pagliarino (1582/83)

Zuschreibung und Datierung nach eigener Angabe des Architekten im Kodex, frdl. Hinweis Prof. W. Lotz; zu Pagliarino vgl. C. Baroni, Intorno a tre disegni milanesi per sculture cinquecentesche, in: Rivista d'Arte 2o, 1938, S. 4o6 f.

a. fol. 9 - Grundriß, vor der vierten Tür ist der Altar durch ein Kreuz angegeben. Maßskala für palmi.

b. fol. 1o - Querschnitt durch den Peristyl mit in die Fläche projiziertem Aufriß der Pilasterordnung der Cella.

32. Uff. 4371 - flüchtige Zeichnung einer Vorderansicht des Tempietto und einige Details. Kopie einer Zeichnung des frühen '5oo?

33. Architekturmusterbuch des Cherubino Alberti, Rom, Gab. Naz. delle Stampe, Vol. 25o2 c

Das Musterbuch bestand aus großen, doppelt geknick ten Blättern, die heute z. T. geteilt sind; entstanden um 159o - 16oo, Maßangaben in palmi romani

a. fol. 95 recto und 96 recto - in die Fläche projizierter Aufriß einer rhythmischen Travée und Details des Innenraums (Piedestal mit Pilasterbase, Pilasterkapitell mit Architrav, Nischenrahmen, Kranzgesims).

b. fol. 95 verso und 96 verso - Grundriß und Details vom Außenbau (Stylobat mit Säulenbase, Säulenkapitell mit Gebälk, Triglyphe und kleine Zeichnung einer Säule mit Gebälk).

34. Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. Inv. Nr. 1161

Der Aufriß gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen aus einem Musterbuchzusammenhang, die kurz nach 1600 vielleicht in der Madernaschule entstand. Der Holzschnitt Serlios diente zur Vorlage, wurde aber an etlichen Stellen korrigiert (z. B. Stylobat). Die Kuppel ist in der Form dargestellt, die sie in der Restaurierung von 1605 erhielt. Aber statt des damals neu geschaffenen Aufsatzes trägt sie noch denjenigen Serlios. Vielleicht entstand die Zeichnung während der Restauration von 1605.

Ich verdanke die Kenntnis der Zeichnung dem frdl. Hinweis von Frl. Dr. Sabine Jakob.

Katalog der Dokumente

1. Maffeo Vegio, de Rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae, geschrieben 1455, 2. Buch

I. Stiftung des Hochaltars und Translation des Körpers Petri aus den Katakomben in seine Basilika

(Vegio vertritt, daß Konstantin die Petersbasilika errichtete und danach den Körper des Apostelfürsten aus den Katakomben in den Neubau übertrug. Er stützt diese Theorie auf den Brief Gregors d. Gr. an Constantina Augusta.)
Soweit Gregor d. Gr. Freilich ist mir nicht die These entgangen, der Papst Cornelius habe ihn (den Leib Petri) auf Bitten einer gewissen Matrone Lucina, in deren Gärten später die Paulusbasilika errichtet wurde, eines Nachts (aus den Katakomben) überführt und auf den mons Aureus zurückgebracht, wo der Tempel des Apollo stand, wo sich jetzt die Kirche seines Namens erhebt und wo er gekreuzigt worden ist: und von dort sei er durch Papst Sylvester und Kaiser Konstantin wiederum übertragen worden in seine Basilika, wo sein Körper jetzt ruht. Gegen diese Meinung wendet sich eindeutig die Autorität des Hl. Gregor. Ich stimme ihm und demjenigen, das am wahrscheinlichsten ist, zu.

II. Petrus wurde auf dem mons Aureus, d. i. der Janiculus, gekreuzigt, man brachte seinen Körper in die Katakomben, und dann aus den Katakomben in seine Basilika.

Ich kann nicht die oben angeführte Ansicht bezweifeln, daß Petrus auf dem mons Aureus gekreuzigt wurde, jedoch ebenso wenig, daß er in den Katakomben, wo man seitdem die Körper der meisten Christen versteckte, ständig begraben blieb, bis er schließlich in die kon-

stantinische Basilika überführt wurde. Die Autorität jenes antiken Schriftstellers Gaius, den Eusebius in der Kirchengeschichte wiedergibt, scheint nämlich hinreichend zu bestätigen, daß Petrus auf dem mons Aureus gekreuzigt wurde. In einem Disput, den er zusammen mit dem römischen Bischof Zephyrinus (199-217) gegen einen gewissen Phrygier Proculus führte, überliefert er folgendes über die Stätten der Apostel: "Ego habeo trophea apostolorum, quae ostendam. Si enim procedas via regali, quae ad vaticanum ducit, aut via ostiensi invenies trophea defixa, quibus ex utraque parte statutis, Romana communitur ecclesia." Der mons Aureus, an dem wir Petrus gekreuzigt und begraben glauben, liegt nämlich an eben derselben via Regalis, die zum Vatikan führt, und an der, wie Gaius sagt, das Siegeszeichen Petri aufgerichtet sei. Es mag nicht unangebracht sein, an diese Autorität zu erinnern. Denn sie kann die Meinung anderer widerlegen, nach der Petrus beim Mausoleum des Kaisers Hadrian, dort wo jetzt S. Maria in Traspontina steht, gekreuzigt und begraben wurde. Die einzige Begründung hierfür liefern legendäre Berichte, daß er zwischen zwei Meten das Martyrium erlitt; S. Maria in Traspontina aber liege zwischen zwei Meten, von denen eine das Hadriansmausoleum darstellt.

Diese Meinung wirkt in keiner Weise überzeugend: Bekanntlich bestanden damals weder die Brücke Hadrians, noch vor allem sein Mausoleum: jener hatte nämlich damals noch gar nicht regiert. Will man der zweifelhaften Überlieferung, Petrus sei zwischen zwei Meten gekreuzigt worden, überhaupt Glauben schenken, so ließen sich folgende Meten annehmen: diejenige im Vatikan und die andere beim Aventin. Zwischen diesen beiden liegt der mons Aureus, und es trifft zu, daß Petrus zwischen ihnen gekreuzigt wurde. Der entgegengesetzten Anschauung

muß man immer wieder die Autorität des Gaius entgegenhalten, daß das Siegeszeichen Petri aufgerichtet sei an der via Regalis, die zum Vatikan führt. S. Maria in Traspontina aber befindet sich im Vatikan selbst, und also nicht an der via Regalis. Denn diese reicht nur bis S. Maria in Saxea, dem heutigen Hospital von S. Spirito.

III. (Das Kapitel behandelt die Ausstattung der Petersbasilika unter Konstantin)

Die Übersetzung folgt dem von den Bollandisten erstmals publizierten lateinischen Text, der in neuerer Zeit mancher Fehldeutung ausgesetzt war, cf. Acta Sanctorum Junii, vii, 2, Venedig 1746, S. 61 ff., vgl. auch J. M. Huskinson, The crucifixion of St. Peter: A fifteenth-century topographical problem, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, bes. S. 16o f.

Anscheinend interessiert sich Vegio übermäßig für die Lokalisierung der Kreuzigung Petri: Ausführlich geht er auf dies Thema ein, das an sich nicht in den Rahmen seines Traktates fällt. Die wesentliche Frage nach dem Begräbnisort Petri dagegen behandelt er ganz flüchtig, nur als Einleitung zur folgenden Diskussion. Die mittelalterliche Beschreibung der Basilika von Petrus Mallius, die bis ins 16. Jh. abgeschrieben wurde, vertritt in Anlehnung an den liber Pontificalis eine doppelte Translation und hält die heutige Grablege des Apostelfürsten für die ursprüngliche (vgl. Valentini-Zucchetti, Bd. 3, bes. S. 383 u. 436 f. (Mallius), u. Louis Duchesne, Le Liber Pontificalis, Paris 1884-1892, Bd. I, 1, S. 53 u. 67). Vegio hält dieser bedeutsamen Theorie nur den Brief Gregors d. Gr. entgegen (cf. Migne, Patrologia Latina, Bd. 77, S. 7o3). Dies Zeugnis allein genügt aber nicht, um die Angaben des liber Pontificalis zu entkräften; vor allem stimmt es auch keineswegs mit Vegios These überein. Die verdrehte

Wiedergabe des liber Pontificalis im Zusammenhang mit dem Martyrium, die Oberflächlichkeit der Polemik gegen Flavio Biondos Argumentation (Roma instaurata, Turin 1527, S. 6-8, vgl. Huskinson, a.a.O., S. 158 f.) u. a. weisen darauf, daß Vegio nur schlecht über die Quellen informiert war und trotz seines Engagements nicht als Urheber der Lokalisierung der Kreuzigung auf dem Gianicolo angesehen werden darf. Die Existenz der neuen These läßt sich erstmals mit Hilfe des Kreuzigungsreliefs an der Porta Argentea von St. Peter (seit ca. 1433) aufweisen; allerdings scheint hinter dieser Darstellung eine von Vegio abweichende Ansicht zu stehen, die den ersten Begräbnisort Petri im Vatikan beläßt.

Nikolaus Muffel, Beschreibung der Stadt Rom, geschrieben 1452

Item als man hinein get zum stathor (Porta S. Pancrazio) do ist die capell, do sand Peter kreutzigt ist worden gar hoch und sticklich (steil) auf einem perg, sten noch die zwu seulen, dozwischen das creutz gestanden ist und sein hern hemd ... (u.a. Reliquien) ..., do ist altag VII hundert jar ablas und als vil karen; und unter dem altar sol sein creutz begraben sein worden; ...

nach der Edition des Manuskripts durch Wilhelm Vogt, Tübingen 1876, S. 48 f. Die Beschreibung, die Muffel auf seiner 1452 im Gefolge Friedrichs III. unternommenen Reise gibt, ist späteren durch den Druck verbreiteten Ablaßgenzenbüchern nach Inhalt und Ordnung so verwandt, daß die Annahme naheliegt, diese Führer hätten handschriftliche Vorläufer besessen, die Muffel benutzen konnte.

3. Schenkungsbulle Sixtus IV. vom 14. Juli 1472

Dilectis filiis Amadeo Hispano Ordinis Fratrum Minorum professori, et Fratribus eiusdem Amadei sociis etc.

§ I. Sacrae zelus religionis etc. Cum itaque, sicut accepimus, Monasterium sancti Petri in Montorio de Urbe in Transtyberi, ubi dicitur sanctum Petrum Principem Apostolorum Martyrium in cruce suscepisse, vacet ad praesens, ac tanto tempore vacaverit, quod eius collatio iuxta Laterani statuta Concilii est ad Sedem praedictam legitime devoluta, licet per aliquas Moniales Ordinis sancti Benedicti, quae omnes sunt defunctae, per aliquos annos proxime praeteritos fuerit habitatum.

§ II. Nos cupientes dicto Monasterio salubriter providere, ad vos sub regulari Observantia viventes, et de religionis zelo, vitae sanctimonia, apud nos laudabiliter commendatos, oculos nostros dirigentes, ac ordinem, cuiuscumque ordinis sit, in eo supprimentes ac penitus extinguentes, motu proprio, non ad vestram vel alterius pro vobis nobis super hoc oblatae petitionis instantiam, sed de nostra mera liberalitate, Monasterium praedictum, cuius fructus, reditus et proventus nulli vel modici sunt, quocumque modo vacet, quem nos hic haberi volumus pro expresso, ac a quocumque Monasterio dependeat, cum Ecclesia, et aedificiis, ac omnibus iuribus et pertinentiis suis, vobis pro usu et habitatione vestra, et per vos praesentes, ac alios pro tempore existentes perpetuo tenendum et inhabitandum, auctoritate Apostolica, tenore praesentium concedimus, pariter et assignamus, ita quod ex nunc liceat vobis per vos, vel alium, seu alios corporalem possessionem Monasterii, Ecclesiae, aedificiorum iuriumque et pertinentiarum praedictorum, propria auctoritate apprehendere, et in illo, campanile ac campanam habere, nec non illud, et Ecclesiam ac aedi-

ficia sua praedicta reficere et ampliare, seu refici et ampliari facere, et perpetuo inibi residere, ac dicti Monasterii fructus, reditus et proventus huiusmodi in vestros, et praedictae Ecclesiae usus, et eleemosynam convertere libere et licite, cujuslibet alterius super hoc licentia minime requisita: jure tamen parochialis Ecclesiae, et cujuslibet alterius in omnibus semper salvo. Non obstantibus fel. record. Bonifacii Papae VIII praedecessoris nostri et quibusvis aliis constitutionibus et ordinationibus Apostolicis, ceterisque contrariis quibuscumque. Nulli ergo etc. Si quis etc.

Datum Romae apud sanctum Petrum, anno Incarnationis Dominicae MCCCCLXXII. XIV Kalendas Iulii, Pontificatus Nostri anno I.

Ed. v. Lucas Wadding, Annales Minorum, Rom 1735, Bd. 14, S. 542, und danach Lugari, 1907, S. 51 f.

Amadeo Menez de Sylva, Apocalypsis nova, geschrieben um 1470/80

Der S. Amadeo leitet sein mystisches Traktat mit der Enthüllung ein, daß ihm der Erzengel Gabriel Offenbarungen zuteil werden ließ: Ego Amadeus fui raptus ex spelunca mea, ubi orabam in monticulum et in rotam ubi deo adstabant angeli et anime sanctorum, meam amoris quia percepit ...

Cod. 402 der Bibl. Trivulziana, Mailand, und Ms. der Biblioteca Augusta, Perugia; vgl. G. Mazzatinti, Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, Florenz 1890 ff., Bd. 5, S. 131, Nr. 434, und Pesci-Lavagnino, Anm. 9 (S. 19).

5. Brief Sixtus IV. vom 5. März 1483 an Ludwig XI. von Frankreich

Carissime in Christo fili noster salutem etc. Gratissimae fuerunt nobis tuae Majestatis literae, quibus gratias agit nobis de votorum suorum commutatione, et tuae devotionis fervorem magnopere laudamus, qui jam ea in quae vota commutavimus diligenter et cumulate fueris executus, missis quingentis scutis ad basilicam principis apostolorum de Urbe pro illius tectorum et ecclesiae reparatione, et totidem in supplementum fabricae beati Petri in Monte aureo. ...

publ. von Müntz, 1878-1882, Bd. 3, S. 165

6. Fra Mariano da Firenze, Vite quarantaquattro di vari Uomini Illustri in Santità, Bibl. Naz., Rom, Cod. 2063 (Sess. 402); 22. vita: B. Amadeo (fol. 110-124)

fol. 122: Venne finalmente a Roma frate Amadio, per poter finire di murare il convento di sancta Maria della pace (in Mailand), et immediate el suo protectore fr. francesco da Savona cardinale obtenne da papa Paulo una bolla per finire decto convento, et murarne delli altri. Onde per vigore di questa bolla prese el decimo loco di sancta Maria delle gratie da san Secondo. Ma non molto poi el decto cardinale fu electo Papa, chiamato Sixto quarto; et frate Amadio lo venne a visitare, et obtenne molte gratie da luj, et una bolla di potere pigliare sei luoghj. ... Ma ritenendolo presso di se papa Sixto, et eleggendolo per suo confessore, li decte la chiesa di san Piero in Janiculo o vero in monte aureo dreto alla citta di Roma, cavatone le monache. Nel qual loco frate Amadio stecte circa dieci annj, in grande austerita di vita, orationj

et contemplationj.

Reducevasi in una spelonca sotto il loco dove fu crocifisso san Piero, dove orando et contemplando stava in sino a vespro, di poi uscendo, di licentia del sommo pontefice celebrava la messa, la quale celebrata, dava audentia a molti, che lo venivano a visitare. In queste sue contemplationj li appariva lo angelo Gabriello, et revelollj molte cose circa alla creatione angelica et humana, ...

Später kehrt Amadeo in die Lombardei zurück. Er stirbt im Jahre 1482 in Mailand und liegt dort in S. Maria della Pace begraben.

Nach der Edition des Manuskripts durch Sevesi, S. 601. Fra Mariano hält sich eng an eine lateinische vita des S. Amadeo aus S. Maria della Pace von 1486 (publ. Acta Sanctorum, X Augusti, B. Amadeus, § III), die ihrerseits auf eine wenig vorher entstandene vita in volgare (Bibl. Ambrosiana, Mailand, S. Q., N. III, 19) zurückgeht, vgl. Sevesi, S. 529-542. Allerdings nicht in den früheren viten enthalten ist der Passus, der den Aufenthalt des Amadeo in der spelonca behandelt (unser zweiter Absatz).

Gedruckte Ausgabe des deutschen Indulgenzenbüchleins, Rom 1489 (bei Stephan Planck), fol. 52 verso

Zu sant Peter in montorio ist ein kloster des ordens sancti Francisci vnd halten obseruantz. vf der selben stait da die kirch lyt da ist gemartert vnd gecruziget worden sant Peter der .xii. pot. da ist gros gnad vnd ablas.

Erstmals erschienen in München 1481, ab 1487/89 unveränderte Ausgabe bei St. Planck; vgl. die Neu-Ausgabe von Christian Huelsen, Berlin 1925. Der Text

unterscheidet sich sowohl von dem um 1471/79 als Blockbuch erschienenen deutschen Indulgenzenbüchlein (Neu-Ausg. v. Rudolf Ehwald, Berlin, o. J. (19o6), das den Kreuzigungsort auf dem Gianicolo nur flüchtig erwähnt, als auch von den späteren Fassungen in lateinischer (ab 1487) und italienischer (ab 1492) Sprache, die S. Pietro in Montorio gar nicht aufführen.

8. Testament des Titular-Kaisers von Byzanz, Andreas Paleologus, vom 8. Sept. 1494

Das Testament schließt mit den Worten: Actum Romae in Ecclesia S. Petri in Montorio post celebratam Missam Spiritus Sancti per praefactum Revm. Dom. Cardinalem, ipsis Dmo. Cardinali, et Dmo. Dispoto existentibus inter duas sacratissimas Columnas, in quo loco Beatus Petrus Apostolorum princeps Sacri Martyrii coronam suscepit ...

nach der späten Abschrift aus Frankreich, die William Roscoe publiziert hat, cf. Bd. 1, S. 197 f. und Anhang Nr. 36 (S. 73). Andreas Paleologus vererbt hier sein nominelles Kaisertum an den König von Frankreich. Endgültig wurde dies Vermächtnis von Ferdinand von Aragon angetreten. Roscoe meldet Zweifel an der französischen Abschrift an, denn sowohl der Ort als auch die teilnehmenden Personen deuten s. M. darauf, daß der spanische König der wirkliche Empfänger des Erbes ist. Der Kardinal Raimondo Perauld, Bischof von Gurk, der die Messe zelebrierte, erhielt auf Wunsch Kaiser Maximilians bei der ersten Kardinalserhebung Alexanders VI. im Jahre 1493 den Purpur, vgl. Moroni, Bd. 52, S. 88 f., und Cardella, Bd. 3, S. 254 ff.

. Brief Ferdinands von Aragon vom 1o. Sept. 1488 an den Doktor von Medina und Bernardino de Carvajal: Die Prokuratoren des Königs in Rom erhalten jährlich 5oo Dukaten für den Bau der Kirche und des Konvents von S. Pietro in Montorio und volle Verfügungsgewalt über die Arbeiten.

Don Ferrando, etc., a los venerables y amados consejeros y procuradores nuestros en corte de Roma el prothonotario de Medina y el prothonotario maestre Bernaldino Carauajal, y a cadauno de vos, salut y dileccion. Por quanto nos, mouidos por el seruicio de Dios, por dignos respectos, hauemos prouehido y mandado sean dados y librados cadaun anyo, en el reyno nuestro de Sicilia, de nestras rentas, pagaderos a vosotros o a vuestro procurador, quinyentos ducados de oro, para la obra de la yglesia del monesterio de Montorio, en la ciudat de Roma, del orden de Sant Francisco de obseruantes, y esto fasta tanto quel cuerpo de la dicha yglesia sea acabado de obrar y edifficar; por ende, confiando de la fe, industria e diligencia de vosotros, por tenor de las presentes, de muestra cierta sciencia y consultamente, a vosotros y a cadauno de vos damos y conferimos facultat y cargo y poder special, que vosotros, o vuestros procurador o procuradores, podades recebir y recibades, o el otro de vos reciba, del dicho nuestro thesorero de Sicilia, los dichos quinyentos ducados, cadaun anyo, y le podades atorgar y atorguedes apoca o apocas de lo recebido; los quales quinyentos ducados queremos cadaun anyo conuirtays e fagades conuertir en la obra y edifficacion de la yglesia del dicho monesterio, a vuestro buen arbitrio y conocimiento, poniendo en la dicha edifficacion los maestros y ministros para fazer la dicha obra, y faziendo proceder en aquella, segunt vos pareciere conueniente al seruicio de Dios y al merito y honra nuestra; para que podades tomar y tomedes

la cuenta de los ministros, maestros y trabajantes en la dicha obra, y de la costa que en aquella se fara, y pagar y fazer pagar aquellos e las dichas costas, de los dichos quinyentos ducados. Car nos, en y acerca l dichas cosas, y de aquellas dependientes y emergentes, cometemos a vosotros y a cadauno de vos todas nuestras vezes lugar y poder plenariamente con las presentes ...

... Joanni de Coloma.

nach de la Torre, Bd. 3, Nr. 151 (S. 142 f.)

1o. Brief Ferdinands von Aragon vom 1o. Sept, 1488 an den Doktor von Medina und Bernardino de Carvajal: Der König teilt mit, daß er aus dem Staatsschatz von Sizilien 5oo Dukaten zum Bau von S. Pietro in Montorio überweist. Zugleich äußert er Vorstellungen über die Gestalt der Kirche.

Venerables prothonotarios, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Yo mando a mi thesorero del reyno de Sicilia que, para obrar la yglesia del monesterio de Montorio, del orden de Sant Francisco de obseruança, dessa ciudat de Roma, pague cadaun anyo quinientos ducados, fasta que la dicha yglesia sia acabada de labrar, y que los dichos D ducados sean dados a vosotros, o a vuestro procurador; ca, con mi prouision patente, vos do poder bastante, para recibir aquellos y atorgar carta de pago al dicho thesorero, y assi bien de fazer fazer la dicha obra e edifficacion de yglesia, segunt conocereys ser conueniente al seruicio de Dios y a mi deuocion y honrra. Por ende, yo vos ruego y mando que con diligenci entendays en fazer fazer la dicha obra de yglesia, fasta que sia complida y acabada, mirando que parezca mas la grandeza de quien la faze fazer, en la forma de como ha de ser labrada que no en la grandaria della,

porque, como veeys, las yglesias de los obseruantes acostumbran y deuen ser mas deuotas que grandes edifficios. Con el dicho mi poder fareys vn procurador en Sicilia, el qual haya poder por vosotros, en el dicho nombre, de recebir el dinero y otorgar carta de pago al dicho thesorero. En todo lo qual vos haureys como de vos confio; ca, allende que participareys en el merito, sere yo mucho seruido en ello ... Post data et signata. Ni tampoco quiero que la pequenyez de la iglesia sia tanta, que por aquella parezca ser derogado a la grandeza de quien la manda fazer. Y assi todo sia por vosotros mirado, de manera que todos extremos sean euitados. Data ut supra.

Johan de Coloma, secretarius.

Dirigitur prothonotariis doctori de Medina et magistro Bernardino Carauajal, regiis consiliariis et procuratoribus in curia romana.

nach de la Torre, Bd. 3, Nr. 152 (S. 143 f.)

Brief Ferdinands von Aragon vom 23. Sept. 1488 an den Doktor von Medina und Bernardino de Carvajal, Bischof von Astorja: Die Prokuratoren sollen prüfen, ob dem Wunsch der Mönche von S. Pietro in Montorio gemäß maestre Jorge de Castellon, der mit Eifer als Baumeister der Kirche diene, weiter beschäftigt werden kann.

Reuerendo in Christo padre, obispo, y venerable prothonotario, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Por quanto de presente vos doy special cargo de la obra del monesterio e yglesia de Sant Pedro de Montorio, en essa ciudat de Roma, y tengo relacion, por los frayles, que, por causa de la dicha

obra, son venidos a mi, que fastaqui ha seido maestro de aquella, vno llamado maestre Jorge de Castellon, el qual se dize obra muy bien, y es tan deuoto a la dicha obra, que, por seruicio de Dios, dexa el salario de vn dia cada semana, e assi los dichos frayles me han humilmente supplicado scriuiesse a vosotros en comendacion del dicho maestro Jorge. Por ende, yo vos ruego que aquel tengays en special comendacion; y, siendo el tal como se dize, tanto por tanto no le quiteys la dicha obra ...

Coloma, secretarius.

Dirigitur magistro Bernaldino Caruajal, episcopo d Astorga, et prothonotario de Medina.

nach de la Torre, Bd. 3, Nr. 159 (S. 149)

12. Brief Ferdinands von Aragon vom 23. Sept. 1488 an Gonzales Fernández de Heredia, Bischof von Barcelona: Der Kardinal von S. Clemente, Domenico della Rovere, halte den Bau von S. Pietro in Montorio auf, weil er Besitzansprüche auf das Kloster anmelde. Der Bischof soll mit ihm eine Abfindungssumme aushandeln.

Reuerendissimo in Christo padre, obispo de Barchinona, del nuestro consejo. En dias passados, hauiendo relacion que el reuerendissimo cardenal de Sant Climent no queria dexar proceder en la obra de la iglesia de Sant Pedro de Montorio, en essa ciudat de Roma, la qual nos fazemos edificar, diziendo tiene cierto censal sobre la heredat, adonde el edifficio de la dicha yglesia se ha de fazer, prouehimos en Sicilia que nuestro thesorero diesse trezientos ducados, a toda vuestra voluntat, para que fuesse pagado el dicho cardenal de lo que justamente le perteneciesse, y que vos fiziessedes sobrello la concordia o taxacion con el dicho cardenal, y le diessedes o fiziessedes dar lo que con el hauriades

assentado. Y por quanto hauemos sabido, que ahun la cosa no tiene complimiento, vos encargamos mucho que, por seruicio de Dios y nuestro, luego entendays en concordar el precio de la dicha heredat o censal con el dicho cardenal, y, concordado, fagays que le sea pagado lo que justamente hauer deuiere. Remitiendo toda cosa a la confianca que en vos tenemos; car ya sta ahy la cautela paral thesorero de Sicilia, con la qual sera dado el dinero, que para ello sera menester. Dando en esto el recaudo y complimiento, que de vos confiamos; que en ello nos seruireys mucho ...

Coloma, secretarius.

nach de la Torre, Bd. 3, Nr. 160 (S. 149 f.)

Brief Ferdinandsvon Aragon an den Prokurator des Bischofs von Cefalú, Lope de Sant Martin, vom 23. Sept. 1488: Er soll die 2000 Dukaten, die er für den Bau von S. Pietro in Montorio erhalten habe, an die Prokuratoren in Rom überweisen.

Lope de Sant Martin. Relacion tenemos que vos distes cierta quantia al obispo de Chifalo, en paga e prorrata de aquellos dos mil ducados, los quales nos vos mandamos pagar para la obra del monesterio de Sant Pedro de Montorio, en la ciudat de Roma, y que la dicha quantia de presente staria en el banco de Guillermo Ayutamechristo, o en otro banco dessa ciudat. Y por quanto de presente mandamos dar prissa a la dicha obra, assi del monesterio como de la yglesia, para la qual es menester la dicha quantidat, y que aquella sea librada al obispo d Astorga y al prothonotario y doctor de Medina, nuestros procuradores en corte de Roma, a los quales hauemos dado principal cargo de la dicha obra, y avn, por quanto el dicho obispo de Chefalo no se falla de presente aqui, para poder screuir sobrello, por ende, pues vos soys procurador del dicho obispo,

y podreys en el dicho nombre tomar la dicha quantidat, y librar aquella a quien los dichos obispo y prothonotario, nuestros procuradores, mandaren, vos encargamos que, luego que la presente vos fuere dada, deys o fagades dar y librar la dicha quantia a los dichos nuestros procuradores, o a quien su poder tuuiere, para el gasto de la dicha obra. Y caso que la dicha vuestra procura no bastasse a tomar del banco el dicho dinero, lo que no creemos, es nuestra voluntat y vos mandamos que, con prouision del visorey, faziendo vos puente, por aquellos, cobreys la dicha quantidat, y fagades de aquella lo que arriba dezimos. Y en esto dat diligencia y entero recaudo, como de vos confiamos; car toda dilacion nos seria molesta ...

Coloma, secretarius.

nach de la Torre, Bd. 3, Nr. 161 (S. 150)

14. Brief Ferdinands von Aragon vom 8. Juni 1493 an B. de Carvajal, Bischof von Cartagena und Badajoz: Der König bestätigt dessen Brief vom 14.4. d. J., in dem der erfreulich fortgeschrittene Stand der Arbeiten berichtet wird. Er gibt ihm zur Kenntnis, daß er dem Vicekönig von Sizilien befohlen habe, 1000 Dukaten für den Bau von S. Pietro in Montorio zu überweisen.

Vi vuestra carta de XIIII de abril sobre la obra del monasterio de Montorio, y luego a la hora mande screuir la carta, que sera con la presente, paral visorey de Sicilia, que faga cumplir el cambio de los mil ducados, que dezis que haueys tomado, e que ponga diligencia en dar el complimiento de la consignacion que fize para dicha obra. Embiar le la dicha mi carta, que luego cumplira. Mucho me plugo de saber el stado de l dicha obra, e que se de en ella tan buen recaudo, como

screuis. Yo vos ruego y encargo que assi se continue, fasta que tenga todo su complimiento. Y escreuitme de continuo del stado de la dicha obra.

... Miguel Perez d Almacan.

nach de la Torre, Bd. 4, Nr. 136 (S. 212)

15. Brief Ferdinands von Aragon vom 8. Juni 1493 an den Vicekönig von Sizilien: Die Prokuratoren in Rom haben geschrieben, daß sie genötigt waren, 1ooo Dukaten für die Arbeiten an S. Pietro in Montorio als Kredit aufzunehmen. Der Vicekönig soll sofort diese Summe überweisen, denn ordentliches Abwickeln von Geldgeschäften und der Bau des Klosters sind von größter Bedeutung für das Ansehen der spanischen Krone.

Visorey. Los obispos, nuestros procuradores en corte de Roma, nos han scrito como por la mucha necessidat que tenian para continuar la obra de Sant Pedro de Montorio, que nos mandamos fazer, han tomado a cambio mil ducados de oro, a plazo de tres meses a pagar, e diz que han drecado a vos las cedulas del cambio. E porque esto es cosa que mucho toca a nuestra reputacion y seruicio, por fazer se aquella obra en tal lugar, y por otros buenos respectos, vos mandamos expressamente que, sin dilacion alguna, de qualesquiere peccunias nuestras y de nuestra corte, complays en toda manera y fagays complir las dichas cedulas de cambio, por manera que no se haya de recambiar y retractar, que, allende que seria en danyo de nuestra corte, pareceria cosa de verguenca. Assimesmo dareys forma que, lo mas presto que ser pueda, se acabe de pagar todo el dinero de la consignacion, que fezimos para la dicha obra, porque, por mengua del, no ste parada, que no seria sino en grande desseruicio nuestro. Hauiendo vos en todo ello con la diligencia que conuiene, que mucho mas me seruireys de lo que se os podria dezir.

Almacan, pro Secretario.

nach de la Torre, Bd. 4, Nr. 137 (S. 212)

16. aus dem Brief Ferdinands von Aragon vom 23. Dez. 1496 an B. de Carvajal, Bischof von Cartagena: Der König entschuldigt sich, daß die Arbeiten an S. Pietro in Montorio aus Geldmangel ins Stocken geraten sind. Er sagt so bald wie möglich neue Unterstützung zu.

En lo de la obra de Montorio, a causa de las grandes necessidades que, como vedes, han occorrido e occorren, no se ha podido mas fazer; porque todas las rendas de Sicilia, sin aprouecharme dellas solo vn marauedi, se han gastado e gastan en lo del realme, y mucho mas que daqua va, pues lo que aqua se gasta y spera gastar no cumple dezillo. Plazera a Nuestro Senyor de mejorar el tiempo, e darse ha en esta obra el complimiento que se deue y es razon, por manera que los de alla y los de aqua quedaran bien satisfechos.

Joan de Coloma.

nach de la Torre, Bd. 5, Nr. 286 (S. 382, Ende des Briefes)

17. Brief Ferdinands von Aragon an B. de Carvajal, Kardinal von S. Croce, vom 17. August 1498: Der König bestätigt einen Brief des Kardinals, der eine detaillierte Aufstellung der bisher für den Bau von S. Pietro in Montorio aufgewandten Kosten enthielt, sowie einen Plan der Kirche und des Konvents. Er schickt ein separates Paket mit seinen Wünschen für den Fortgang der Arbeiten. Er schätzt, daß zur Ausführung seines Willens noch 1ooo Dukaten benötigt werden. Den Vicekönig von Sizilien veranlaßt er, diese Summe zu erlegen.

Muy reuerendo in Christo padre cardenal de Santa Cruz, nuestro muy caro e muy amado amigo ... Fazemos vos saber que recebimos vuestra letra, y toda la cuenta

por menudo de lo que fasta agora se ha gastado en obra del monasterio de San Pedro de Montorio, y tambien hauemos visto la traca de la yglesia y monesterio, que este religioso, que la presente lleua, nos truxo, lo qual todo nos ha mucho plazido. E por la voluntad que tenemos en que la dicha obra se acabe, screuimos en Secilia que luego se pague todo lo que fasta agora se deue, que ha seydo por vos tomado para la dicha obra, e que se deue paguen otros mil ducados, para que se de conplimiento en lo que queda por fazer, segun de la manera que vos lo screuireys; como vereys por el despacho, que este padre lieua. Rogamos vos que, continuando vuestra buena deuocion, tengays el cuydado que fasta aqui haueys tenido de la dicha obra, por que seays participante en el merito, allende que lo recebiremos a muy grande conplacencia.

Juan de Coloma.

Fuit responsum cardenali de Perusa et reuerendisimo cardinali Agrigensi super eandem causam.

nach de la Torre, Bd. 6, Nr. 179 (S. 117 f.)

18. Abschrift des 18. Jh. der Bulle über die Altarweihe am 9. Juni 1500 im Kloster von S. Pietro in Montorio

Anno salutis Xptiane MD sub Iubilaeo et Pontificatu Alexandri VI die IX Iunii feria tertia post Pentecostes sit notum omnibus et singulis pnetes inspecturis quod consecrata est pns Eccla et altare hoc in honorē B. Petri Apli, in hoc loco crucifixi et reliquiae infrascriptae in eo reclusae sunt.

Folt die Liste der 58 im Altar eingeschlossenen Reliquien.

nach Terribilini, Descriptio Templorum Urbis Romae, Ms. der Bibl. Casanatense, Rom, XX, XI, 9, fol. 156. In der

Krypta des Tempietto befindet sich heute eine Tafel mit dem gleichen Text, cf. Forcella, Bd. 13, S. 468, Nr. 1142. Die Altarweihe wird zum ersten Mal, allerdings mit Bezug auf die Kirche, erwähnt von Jacob van Meurs, Afbeeldinge van't nieu Romen, Meurs 1661, S.77 f. Die in S. Pietro in Montorio aufbewahrten Memorie Istoriche (Ende 18. Jh.) des Klosters enthalten die Listen der 58 Reliquien des Altares in der Krypta des Tempietto (übereinstimmend mit den bei Terribilini angegebenen) und der 52 im Hochaltar der Kirche eingeschlossenen Reliquien.

19. Francesco Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, Rom 151o

In der Liste der Kirchen: Ecclesia S. Petri in monte aureo sive Janiculo perpulchra a fundamentis restituita a regina Hyspanorum. (fol. 82 verso)

Am Ende der Liste: Sunt in Vrbe aliae multae capellae ornatissimae: ut est in ecclesia .s. Mariae de ara coeli, et de pace, et .s. Petri in monte aureo, et .s. Marci & Honofrii et aliarum ecclesiarum. (fol. 85r)

vgl. auch die Neu-Ausg. des Romführers von August Schmarsow, Heilbronn 1886.

2o. Andrea Fulvio, Antiquaria Urbis, Rom 1513, fol. 37 f.

Hic ubi supplicio Petrus est affectus in altum Elatis pedibus ligno, & ceruice deorsum Rex Fernandus ubi de stemmate gentis iberae Montis adequato instaurauit uertice templum Eregione arae longo discrimine coeli.

. Fra Mariano da Firenze, Itinerarium Urbis Romae, geschrieben 1517/18

Quam etiam Amadaeus Hyspanus ordinis Minorum a Xysto IV obtinuit, subque crucifixione Petri in quadam cavernula orans et ieiunans, ut dicitur, angelo revelante, plurima scripsit. Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit eleemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum, deinde Catholici Ferdinandi Regis Hyspanorum et Reginae Elisabeth uxoris perfecit. At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustri remanens, adaequavit. Ibique magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablati collis cum altare et cavernula Amadaei, ut visitur, extruxit.

nach der Ausgabe des Manuskriptes von Enrico Bulletti, Rom 1931, S. 98

. Andrea Fulvio, Antiquitates Urbis, Rom 1545, S. 152 f. (1. Ed. 1527)

Et intra Transtyberina moenia in monte Aureo Aedem S. Petri eiusdem nominis, ab harenae aureo colore (ut credi potest) quae illic effoditur, in usus praecipue scriptorum, ubi sunt fratres S. Francisci, & ubi Apostolus Petrus ultimo Neronis anno cruci affixus, pedibus in sublime elatis sic enim crucifigi voluit, quod diceret indignum esse Saluatoris mortem imitari. Sacello ibi nuperrimè excitato-eleganti rotundo in gyrum columnato, ad eius similitudinem, quod Albunae erat dicatum super casum Anienis, uti hodie Tyburi uisitur.

Majolica-Inschrift, die Bernardino de Carvajal, Kardinal von S. Croce in Gerusalemme, an den Wänden des Ganges zur Kapelle der Hl. Helena in seiner Titel-

kirche anbringen ließ, nachdem die prächtige Ausschmückung des Heiligtums vollendet war (1495-1520).

Die Inschrift beginnt mit den Worten: Sacra ulterior capella. dicta Hierusalem q. Beata Helena magni Constantini mater Hierosolima rediens anno domini CCCXXII: Dominici trophei insigniis repertis: in proprio eam cubiculo erexerit: terraque sancti montis Calvariae navi inde advecta supra quam/ Christi sanguis effusus fuit redemptionis humanae praecium: ad primum usque inferiorem fornicem repleverit ex quo sacellum ipsum et tota basilica ac universa urbs: secunda Hierusalem meruit appellari: apud/ quam et Dominus ad illius robur fidei: in Petro iterum crucifigi voluit ubique unius dei veneratio ac fides indeficiens et Domini praecibus et Petri favore: ad ultimum usque Domini iudicantis adventum in urbe sublimi et valente ac inde veriore Hierusalem: ereditur permansura ...

Im folgenden hebt die Inschrift hervor, daß der im Triumphbogen der Kirche verborgene Kreuzestitel an dem Tag wiedergefunden worden sei (1. Febr. 1492), an dem die Nachricht von der Eroberung Granadas und der Vertreibung der Mauren aus Spanien in Rom eintraf, und preist die spanischen Könige als Streiter der Kirche.

nach Laurentius Schrader, Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo & a Christianis posita sunt libri quattuor, Helmstedt 1592, S. 128; cf. Ilaria Toesca, A majolica inscription in Santa Croce in Gerusalemme, in: Festschr. Wittkower, Bristol 1967, Bd. 2, S. 102-105; der hier abgedruckte Text auf S. 105; vgl. auch Forcella, Bd. 8, S. 187, Nr. 504, und Raimondo Besozzi, La storia della Basilica di S. Croce in Gerusalemme, Rom 1750, S. 76 ff.

4. Giorgio Vasari, Le vite, Florenz[1]155o, Bramante

Fece (Bramante) ancor a S. Pietro a Montorio di trevertino, nel primo chiostro un tempio tondo, del quale non può di proporzione, ordine e varietà imaginarsi, e di grazia il più garbato nè meglio inteso; e molto più bello sarebbe, se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in un suo disegno.

nach Vasari-Milanesi, Bd. 4, S. 16o; vgl. Julius Schlosser Magnino, La letteratura artistica, Florenz-Wien 1967, S. 291 ff. u. 332 ff.

Cesare Baronius, Annales Ecclesiastici, Bd. 1, Rom[2] 1593, S. 67o (1. Ed. 1588)

Mit einer ausgedehnten, äußerst gelehrten Argumentation versucht Baronius die historische Echtheit des Kreuzigungsortes Petri auf dem Gianicolo zu belegen. Er bemerkt u. a.: ... nec tolli quo minus aeque verum sit, ipsum (Petrus) in ea Ianiculi parte, vbi eius rei extat memoria recens honorifice restitua (!), fuisse cruci affixum; ...

Zur Bedeutung der Annales als Hauptwerk der Gegenreformation und Antwort auf die Magdeburger Centurien der Prostestanten vgl. Balboni-Cignitti-della Rocchetta-Sonntag-Walz, A Cesare Baronio, scritti vari, Sora 1963.

Inschrift im Band unter der Bleihaube der Kuppel

APOSTOLORUM PRINCIPI/ PHILIPPUS III. HISPANIARUM REX/ THOLUM HUIUSCE SACELLI VETUSTATE/ COLLABENTEM DILIGENTIA/ ORNATISSIMI VIRI JOANNIS FERNANDEZ/ PACHECO MARCHIONIS VILLENE PIAM/ OPERIS AVITI MEMORIAM

HAEREDITARIA/ RELIGIONE RENOVAVIT ANN. MDCV

vgl. Forcella, Bd. 5, S. 267, Nr. 748

27. Pietro Martire Fellini, Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma, Rom (Bart. Zannetti ad istanza di Gio. Ant. Franzini & Heredi di Girol. Francini) 1610, S. 4o

Die auf den neuen Stand gebrachte Ausgabe des Führers von Gio. Ant. Franzini fügt dem alten Text zu S. Pietro in Montorio an: Vltimamente sotto la Santità di N. S. Papa Paolo V. (1605-1621) è stata allargata la strada, e fattoui la scala per salire al detto Tempio (Kirche), con vna bellissima piazza inanzi, con altri miglioramenti dal Re Cattolico.

28. Ottavio Panciroli, Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Rom^2 1625 (der hier abgedruckte Text findet sich noch nicht in der 1. Ed. von 1600)

zu S. Dorotea, S. 597 f.: "Essendo Rettore in questa parochia l'anno santo del 1500. ex inscript. in hac eccl. Girolamo Pasio vi fece vna opera degna di molta lode per conseruare vna memorie di S. Pietro, se bene da pochi sia conosciuta, e notata. Staua a questa chiesa vnita vn'altra nel Montorio, doue l'Apostolo S. Pietro fù crocefisso, dedicata à gl'Angeli, perche iui si inginocchiarono sopra d'vn sasso, quando S. Pietro fù inalzato sopra di quel legno, lasciandoci impresse le ginocchie, mancando poi per vecchiezza quella chiesa de gli Angeli, il Rettore di questa vi fece portare quel sasso, & incastrarlo nel muro dalla parte dell'Euangelio." zu S. Pietro in Montorio, S. 566 f.: "Ad vn tal sacrificio, che fece S. Pietro di se stesso in questo più alto monte di Roma, stauano con riue-

renza intenti gl'Angeli del Paradiso, e frà gl'altri ne calarono due dal cielo ad inginocchiarsi in vna pietra, che sù questo monte staua poco di quà lontana, e doue poi si fece vna chiesa co'l titolo di S. Angelo, quale mancando per vecchiezza, fù quella pietra riposta nella vicina chiesa di Santa Dorotea. ex inscr. lap. in eccl. S. Dorotheae."

Joseph Furttenbach, Newes Itinerarium Italiae, Ulm 1627, S. 121 f.

San Pietro montorio, ligt auff einem hohen Berg, ein ansehenliche Kirchen, sampt einem Closter darbey, daran hats ein kleines Capellin in die Rundung gebawet, und unter dem Boden ist ein Altar, darob .2. Marmorsteinerne Säul, zwischen welchen soll Sant Petrus gemartert, und gecreutzigt worden seyn: Allda kan man die gantze Statt Rom übersehen.

Dedikationsinschrift, um den Innenraum der Krypta des Tempietto unter dem Gewölbe umlaufend:

AD HONOREM ET GLORIAM MARTIRI PRINCIPIS APOSTOLORUM AN. MDCXXVIII.

Francesco M. Torrigio, I sacri trofei Romani del trionfante principe degli apostoli S. Pietro, Rom 1644, S. 49-52

E perche nel martirio del nostro Apostolo sopra detto Monte apparuero Angeli con Corone di gigli, e rose, consolandolo mentre staua in Croce pendente, e vi restò la forma de piedi di vn di essi miracolosamente impressa in marmo, che sino al giorno d'hoggi si vede affisso decentemente nel muro appresso all'Altar maggiore della Chiesa antica di SS. Siluestro, e

Dorotea vicino à Porta Settimiana, quindi è, che nel sopradetto Monte fù da nostri Maggiori fabricata vna Chiesa in honore de gli Angeli, e chiamauasi S. Angelo in Ianiculo, la quale per ampliare la nuoua Chiesa di S. Pietro fù demolita ... la detta pietra poi fù dalla predetta Chiesa di S. Angelo trasferita in S. Dorotea, doue in marmo si legge: Lapis hic super quo visi sunt Angeli genu flexi in martyrio S. Petri de ruinis S. Angeli in Ianiculo eructus a Iuliano de Dathis loci huius Antistite pietati vestrae expositus Anno Iubilei M. D. Sopra vi è scritto: Vestigia Angelorum, qui apparuerunt in martyrio S. Petri, e nel libro della sacra visita fatta nel 1624. li 2. d'Agosto si leggeua tali parole con occasione della visita della sopranominata Chiesa di S. Dorotea. A latere Epistolae adest lapis cum inscriptione, per quam significatur in eo Angelos genibus flexis extitisse, dum Apostolorum Princeps in Monte aureo gloriosum martyrium absoluit, e però in tal chiesa si fà festa il dì di S. Pietro, e si adorna questa lapide. Della Chiesa di S. Angelo n'è memoria nel archivio di S. Pietro in vn Censuale, doue nel 1380. si nomina. Parochia S. Angeli in Genocelo de regione Transtiberum, che così è scritto scorrettamente invece di Ianiculo, anzi ne fà mentione molto prima Cencio Camerario che fù poi Papa Honorio III. e nel medesimo Archiuio hò trouato che nel 1420. è chiamata Chiesa di S. Angelo in ginochia: perche furno visti gli Angeli in ginocchioni nel martirio di S. Pietro come già si è detto: ... E che gli Angeli apparissero in detto martirio, ce ne accerta vn Codice antichissimo di quasi mille anni in carta pergamena nella libraria Vaticana, nel quale si legge: Aperuit oculos Dominus illorum, qui lacrimas fundebant in Passione eius (S. Petri) & viderunt Angelos stantes cum coronis

de floribus rosarum, & liliorum, &c. statimq. vt plebs omnis respandisset Amen, &c. Petrus reddit spiritum. ...

Die hier zitierte Inschrift des Gedenksteines, der während der Restaurierung von S. Dorotea 1737 nach S. Maria in Trastevere überführt wurde und dort verloren ging, stimmt überein mit Forcella, Bd. 2, S. 344, Nr. 1057, und Bd. 9, S. 362, Nr. 740

2. P. Francesco M. da Coll'Amato, Li splendori del Monte Aureo detto altrimenti S. Pietro Montorio, Rom 1657, Bd. 1, S. 284-287

Der Pater Domenico di Gesù Maria "havendo un giorno devotamente visitato il loco sacrato co'l Martirio del S. Apostolo (cioè quel sotterraneo, oscuro, et humido sacello, ...) inconsolabilmente contro ingiuria, e malignità del tempo, che à nulla perdona, si condolse" und beschloß, das Heiligtum zu renovieren. Der Kardinal Scipione Borgia erwirkte die Erlaubnis dafür von Urban VIII. "Ordina prima d'ogni altra cosa due ordini di scale di pietre insieme opposti, uno de' quali per descendere, l'altro per ascendere commodamente serva; acciò nella gran frequenza de' popoli (che giornalmente vi accorrono) i descendenti colli ascendenti non s'impedischino. Ordina, che oltre la nova porta (che con cancello di ferro solamente si serve) vi si faccia parimente una conveniente fenestra, acciò che et all'humidità, et all'oscurità si porgia opportunamente rimedio. Il pavimento, benche di pretioso marmo, non dimeno per maggior commodità del luogo, e reverenza di quei selci, che alla Crucifissione di S. Pietro servissero si crede, e che del suo sacro liquore fussero irrigati; volse

che di legno cipressino fusse parimente coperto. Mentre questa grossa muraglia si rompeva, per fare più spaziosa la porta, si trovave ne i fondamenti una bella pietra di marmo, grossa un piede, due larga, e trè longa con seguente inserizione: "lapidem Apostolorum Principij Martyrio sacrum, Ferdinandus Hispaniarum Rex, et Isabella Regina Catholica post erectam ab eis aedem poserunt Anno Salutij Christiane MDII"; E dall'altro lato era scritto: "Bernardus Carauaxal S. R. Cardinalij Primum lapidem iniecit." Erano ne'quattro lati di detta pietra quattro pisside, ò vasetti di bronzo con alcune impronte, o medaglie d'argento, e d'oro, formate in Spagna dalli medesimi Rè."

Das Innere der Krypta wurde mit viel polychromem Marmor geschmückt und erhielt die Inschrift:
"Hic mundus Antiquissima traditione, et magno Fidelium Devotorum Concorsu Principij Apostolorum Martyrij locum veneratur. Renovatus est Anno Domini M.D.C. XXIX.
Havendo con belle, e proportionate colonne, cornice, et altri ornamenti decorato l'Altare, volse il V. Padre arricchirlo, et illustrarlo anco colle Sacre Reliquie d'esso medesimo Principe dell'Apostoli, le quali dall 'Illustrissima, e generosa Signora Isabella Chiara Eugenia ricevette in dono mentre si trovò in Bruselles." Als man den Altar öffnete, fand man einen 1536 datierten Gedenkstein, der von Paul III. gegebene Indulgenzen erinnert. Er wurde am alten Ort belassen, aber ein gleich großer in schönerer Form angefertigt und über dem Eingang des Tempietto eingelassen. Die beiden Säulen links und rechts der Tür zur Krypta, an die Petrus gefesselt worden sein soll, wurden poliert.

In den Altar der Krypta ist heute eine Tafel einge-

lassen, deren rohe Inschrift ungefähr mit dem Text des Grundsteines übereinstimmt, von dessen Auffindung hier berichtet wird, vgl. Forcella, Bd. 5, S. 248, Nr. 686. Die Inschrift, welche die von Paul III. gegebenen Indulgenzen erinnert, befindet sich noch heute über dem Eingang zum Tempietto, vgl. Forcella, Bd. 5, S. 252, Nr. 701. Die Inschrift von 1629 ist nicht erhalten, vgl. Kat. D Nr. 30.

33. P. Filippo della SS. Trinità, Vita del V. P. F. Domenico di Gesù Maria, Rom 1668, S. 505 f. (1. Ed. Lyon 1659)

Nel principio dell'anno 1629 visitando la chiesa di S. Pietro Montorio nel Monte Giannicolo, che è parte del Vaticano, entrando in quel Tempio sotterraneo del suo martirio, e vedendolo molto pouero mal tenuto, & incommodo, gli dispiacque, e si dolse della malignità de'tempi, come era diuoto del Prencipe delli Apostoli determinò di far diligenza d'adornar quel Venerabil luogo di marmi, e d'altre pietre pretiose, come haueua prima fatto della Chiesa stessa. Espose questo suo pensiero al Cardinale Borgia, il quale approuandolo, promise di far la spesa. Andò dal Papa, che con molto gusto gli concesse di far tal' opera, e commandò al Superiore di quel Conuento de' Frati Minori, che lasciasse perfettionar quella Chiesa. Vi impiegò maestri eccellenti, à quelli per cosa più magnifica, diede buoni auertimenti, e disegni. Vi fece due scalinate molto commode per i Pellegrini, & alcune finestre grandi (das Fenster zur Krypta!). Coprì il pauimento di marmi, e di tauole di cipresso per maggior riuerenza, perche per traditione confirmata da miracoli, si tien per certo esser stati quei marmi sotto la Croce di S. Pietro bagnati dal suo sangue,

quando fù Crocifisso. Quando si ruppe il muro per accrescere la porta di quel luogo, fù trouata vna pietra di marmo alta vn piede, tre longa, e due larga con questa inscrittione. (folgt die Inschrift des Grundsteins im gleichen Wortlaut wie bei Francesco da Coll'Amato) Finì tutta quell'opera Domenico in breue tempo, incrostando quella Cappella, ò picciol Tempio di bianco marmo, di agate, e d'altre pietre di diuersi colori. Adornò l'Altare di colonne, e d'altri abbellimenti magnifici, e l'arrichi delle Reliquie del medesimo Santo hauute dalla Principessa di Fiandra, quando fù in Bruselles. Con questa variatione di diuerse pietre procurò di rappresentar' il martirio di S. Pietro, ponendoui questa inscrittione: (folgt die auch von Francesco da Coll'Amato überlieferte Inschrift von 1629)

vgl. Kat. D Nr. 32

34. Dokumente im Archiv der S. Congregazione di Propaganda Fide, Scritti Ref. nei Congressi, S. Pietro in Montorio II, betreffend die Beschädigung von S. Pietro in Montorio bei der französischen Invasion in Rom 1799 und die Wiederherstellung des Klosters bis 18o5.

Nr. 114: Brief von 1799: Vertreibung der Mönche durch französische Truppen.

Nr. 12o: undatierter Brief: seit 18o2 wohnen wieder Mönche im Konvent, der durch die französische Besatzung "devastato, e ridotto a Cementi" sei. Zehn Zimmer des Konvents durch den Architekten Filippo Nicoletti wiederhergestellt.

Nr. 156: Bitte um Wiederherstellung des Konvents

Nr. 16o: Schilderung des schlechten Zustands des Konvents

Nr. 175: Kostenvoranschlag des Architekten Salvatore Santoni für die Wiederherstellung des Tempietto vom 3.4.18oo (cf. Kat. D Nr. 35)

Nr. 184: Bericht über ausstehende Wiederherstellungsmaßnahmen nach der Besichtigung des Fil. Nicoletti am 27. April 18o2

Nr. 19o: Bericht von 18o3 über die abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten am Konvent.

Nr. 2o6
- 212: Bericht der Wiederherstellung des Konvents vom 1. Mai 18o2 - 1. Januar 18o5:
1. Kirche
2. Campanile
3. Tempietto (cf. Kat. D Nr. 36)
4. Konvent

Nr. 253: Kostenvoranschlag des Architekten Nicoletti für Reparaturen im Konvent und am Sakristeiflügel (mit Plan) vom 9. Juni 18o5

5. Kostenvoranschlag des Architekten Salvatore Santoni für die Wiederherstellung des Tempietto vom 3. April 18oo, Archiv der S. Congr. di Propaganda Fide; vgl. Kat. D Nr. 34, 175

Scandaglio dell'occorrente Spesa per rimettere in-pristinum, nella maniera più economica, La Cappella della Crucifissione di S. Pietro situato nel Claustro del Vene. Convento di S. Pietro in Montorio, ricavato dalle misure da mi sottoscritto prese esattamente sulla faccia del Luogo, dalle quali mla.:

Nel. sotterraneo rifare due Colonette di marmo grego all'altare, con base, e Capitelli. La loro

30 - spesa sarà circa.

Rifare una Gabbia di ferro alla buga dove fù
3 - inalborata La Croce del Martirio.

Rifare il Cancello di ferro di due partite alla
20 - Corta.

Rifare il Gradino Centinato di Dravertino sul piano del Cortile, con suo parapetto di ferro sopra, e
100 - sua basetta di travertino sotto.

Rifare 8 Balaustri Gotici di travertino al Loggiato sopra il Cornicione, con diversi pezzi
40 - di Cimasette, e Base.

La Cuppola di d.a Cappella, ed il sopragetto del Cornicione, era foderato di Piombo, onde per minorare La spesa progetto di foderare tanto una, che l'altro di Lavagnioni e che il Catino della Cuppola venga di simile fattura a quella di Montesanto al Popolo la loro spesa sarà
441 - compero l'opera del Muratore.

Rifare Le trè Porte di Legno con suoi ferramenti, rifare li delari con sportelle da Vetri alle 8 fenestre, ed à quattro di esse farci ancora Le ferrate e riattare (aufarbeiten) La Mensa dell' Altare interno superiore della Cappella ancora riattare La Nicchia di Marmo sù di esso altare, e fare il finimento al Lanternino della Cuppola colli travertini uecchi, che ivi sono, con croce sopra,
100 - in tutto la spesa.

734 Tutta l'occorrente spesa stabbile ed economica

per il riattamento totale di tal Cappella ascende alla somma qui indicata di scudi Settecentotrentaquattro mla.

questo di 3 Aprile 1800
Dico 734 mla.

Salvatore Santoni Arch.

9. Bericht des Superiors von S. Pietro in Montorio über die Schäden am Tempietto nach der französischen Invasion in Rom, Archiv der S. Congr. di Propaganda Fide; vgl. Kat. D Nr. 34, 206-212

Non inferiori ai surriferiti (Schäden der Kirche und des Campanile) furono i danni e le rovine apportate al rinomato Tempietto della Crocifissione di S. Pietro, a questo altro non rimase di buono, che le sedici Colonne di granito orientale che circondano, il restante poi quanto vi era, tanto al di fuori quanto al di dentro, il tutto trovassi derubato, e guasto; avvegniacchè fù tolta la copertura di piombo alla Cuppola con la croce e palla di rame alla sommità della medesima, per cui penetrando le aque delle piogge nella sud. a, i gelè di piu invernate ridotta l'aueano alla prossima ed imminente sua totale rovina. Per toglier poi tutte le sbrancerte di ferro che collegavano le cimase del balustrino che circonda la sud. a Cuppola, si trovarono rotte ed infrante una bona porzione di d.te Cimase, e mancanti pur anco una quantità di balustrini. Tutte le Ringierine di ferro che erano all'intorno della Cappellina di sotto con la Porta parimente di ferro, tutte le ferrate che erano alle fenestre con tutti i telari e vetri delle medesime, le tre Porte di legno con tutti i suoi gangani e bandelle, le aquasantiere di entrambi le Cappelle, le colonne colle sue base, e capitelli, il quadro

rappresentante la Crocifissione di S. Pietro da eccelente penello dipinto, il Paliotto di scajola, e tutt'altro che in dette Cappelle esisteva, il tutto trovassi mancante e derubato, ma la crudeltà maggiore la mostrarono nel rompere ed assassinare l'Altare e tutte le pareti della Cappellina di sotto di finissime pietre eccellentemente lauorati, ambedue i pavimenti uno di mosaico e l'altro d'impolliciature di marmi vagamente fatigati non perdonandola neppure alle due statue di marmo di S. Pietro, una delle quali fù derubata, e l'altra rotta in molte parti, insomma gli piu accaniti inimici della Religione Cristiana non auerebbono potuto mai far di peggio di quello hanno operato i nostri Cattolici, specialmente Romani.

37. Gedenktafel über dem ehemaligen Eingang zur Krypta

PIUS VII PONT. MAX./
AEDEM HANC IN MONTE AUREO/ A FERD. HISPANIARUM REGE/
ET ELISABETHA REGINA CATHOLICIS/ A. MDII./ B. PETRO
APOST. FACTAM/ RECENS PENE EVERSAM/ INSTAURAVIT AC
FIGLINIS TEXIT/ A. MDCCCIV/ QUO ET EGREGIUM BRAMANTIS
OPUS/ AB INTERITU VINDICARET/ CUR. IOS. CARD. AB.
AURIA. PAMPH./ EP. TUSC. S.R.E. PRO. CAM.
car. fea antiq. praef./ios. camporesio archit.

38. Dokumente im Archiv der S. Congregazione di Propaganda Fide, Scritti Ref. nei Congressi, S. Pietro in Montorio II, betr. die Wiederherstellung des Konvents von S. Pietro in Montorio, der im Jahre 1812 durch ein Erdbeben schwer beschädigt wurde.

Nr. 281
u. 334: Bericht des Architekten Pietro Santoni vom

11. August 1814 über ausstehende Reparaturen am beschädigten Konvent

Nr. 314: Bitte um Ausführung ausstehender Reparaturen von 1815

Nr. 339: Bericht des Architekten Paolo Anzani vom 19. Sept. 1815 über ausgeführte Arbeiten

Nr. 345 - 349: Beschreibung des Konvents mit Maßangaben zur Wiederherstellung von F. Nicoletti vom 1. August 1816

Nr. 349 u. 35o: Plan zur Umgestaltung des Konvents von F. Nicoletti

Nr. 38o ff.: Bitte um Wiederherstellung des Konvents

Nr. 385 ff.: Bitte um Wiederherstellung des Konvents von 1818, der bei dem Erdbeben von 1812 schwer beschädigt wurde.

Nr. 421 ff.: Beschreibung der im Konvent ausgeführten Arbeiten vom 12. Sept. 1818 von F. Nicoletti

Bis 1825 werden weitere kleinere Arbeiten im Konvent erwähnt.

9. Ernst Platner, Carl Bunsen, Eduard Gerhard und Wilhelm Röstell, Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, 3, Stuttgart-Tübingen 1842, S. 619 f.

Im Hofe desselben (Klosters von S. Pietro in Montorio) erhebt sich auf einigen Stufen ein kleines Gebäude in

runder Tempelform, welches, wie eine Inschrift zeigt, im Jahre 1502 auf Kosten des Königs und der Königin von Spanien, welche die Kirche erbauten, nach Angabe des berühmten Bramante über der Stelle errichtet wurde, wo der Apostel Petrus den Märtyrertod erlitten haben soll. Es dürfte als architektonisches Kunstwerk wohl überschätzt worden sein, und jedenfalls scheint die runde Tempelform einem zum christlichen Gottesdienste bestimmten Gebäude nicht angemessen. Dasselbe hat eine mit Ziegeln gedeckte Kuppel, und ist mit einer Halle umgeben, die von 16 grauen Granitsäulen von dorischer Ordnung getragen wird. Es begreift zwei Capellen, eine obere und eine untere. Der Fußboden der ersteren ist mit der im Mittelalter gewöhnlichen Steinarbeit ausgelegt. In einer Nische über dem Altare ist eine sitzende Bildsäule des heil. Petrus, der in der einen Hand die Schlüssel und in der anderen ein Buch zur Bezeichnung der Dogmen der Kirche hält; ein vorzügliches Werk in Hinsicht des Styls und des Ausdrucks von Ernst und Würde des Charakters, von einem nicht bekannten Meister, vermuthlich aus der Zeit der Errichtung dieses Gebäudes. Am Sockel jener Nische sieht man in erhobener Arbeit die Kreuzigung des gedachten Apostels, und zu beiden Seiten das Wappen der vorerwähnten Könige von Spanien, welches auch an dem aus weißem Marmor verfertigten Altare erscheint. In vier kleineren Nischen stehen die Bildsäulen der Evangelisten von minder vorzüglicher Sculptur. Zu der unteren unter dem heutigen Boden des Janiculus angelegten Capelle führt eine Treppe hinab. Die Stuccaturverzierungen der Decke, unter denen sich mehrere Reliefs befinden, die das Leben des heil. Petrus vorstellen, sind aus der Zeit Pauls III. Auf dem Fußboden sieht man durch eine runde Öffnung zu dem Boden hinab, den der Janiculus zur Zeit des alten Roms hatte, und den man hier an der Stelle ausgegraben hat, wo das

Kreuz des Apostels gestanden haben soll.

4o. Paul Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Textbd. 1, Liège[1] 1849, S. 246, Anm, 1

Pendant mon second séjour à Rome, j'ai vérifié avec soin sur les lieux mes dessins gravés, ... La couverture de la coupole n'est plus aujourd'hui la même; en la renouvelant, on l'a établie en plomb.

In Tafelbd. 3 (1853), Taf. 323 ist der Tempietto mit der neuen Bleihaube dargestellt. Tafelbd. 1 (1853), Taf. 1o3, dagegen zeigt noch die frühere Schieferbedeckung. Dies wird erst in der zweiten Auflage (186o) korrigiert. Letarouilly bezieht sich wohl nicht auf seine zweite Romreise (1831/32), sondern den zweiten Studienaufenthalt für sein Werk, d. i. seine dritte Fahrt (1844/45), vgl. Textbd. d. 2. Ed. (1868), S. XVI f.

1. Paul Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Textbd. 3, Liège[1] 1866, S. 665

En 1849, l'église de Saint-Pierre in Montorio, située à peu de distance au-dessous de la porte de S. Pancrazio, près de laquelle eurent lieu les principales opérations militaires du siège de Rome, fut fortement endommagée, et il a fallu la restaurer et en reconstruire le clocher. Malgré le voisinage, le petit temple circulaire de Bramante a été respecté et laissé intact par les bombes françaises, qui tombaient tout autour, et furent assez heureuses pour éviter au moins cet attentat de lèsemajesté contre l'art.

42. Alessandro Rufini, Guida di Roma, Rom 1857, S. 203

zum Tempietto: Per volontà del regnante sommo pontefice Pio IX. nell'anno 1855 venne ristaurato.

Der Architekt Adamo Tadolini berichtet ausführlich in seiner Autobiographie, wie er Kirche und Konvent von S. Pietro in Montorio, die 1849 durch Artilleriebeschuß schwer beschädigt wurden, wiederhergestellt habe (1855). Er erwähnt aber nicht, daß sich diese Arbeiten auch auf den Tempietto erstreckten; vgl. Adamo Tadolini, Ricordi autobiografici, hrsg. von Giulio Tadolini, Rom 1900, S. 22 f.

43. Brief des Superiors von S. Pietro in Montorio vom 26. August 1876 an den Vorsitzenden der S. Congregazione di Propaganda Fide, Kardinal Franchi, Archiv der Kongregation, Scritti Ref. nei Congressi, S. Pietro in Montorio II

Der Superior erhebt Klage darüber, daß die Konventsgebäude in den Besitz der spanischen Krone überführt und damit dem Kloster entfremdet werden sollen. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die spanischen Verdienste um S. Pietro in Montorio und zitiert drei Briefe spanischer Könige, die im Archiv der spanischen Botschaft beim Hl. Stuhl (jetzt nach Madrid überführt) liegen sollen:

1. Karl V. erklärt sich in einem Schreiben vom 26. Juni 1523 bereit, jährlich 500 Dukaten zum Bau des Konvents von S. Pietro in Montorio aufzubringen.
2. Philipp III. sendet mit einem Brief vom 26. Juli 1604 3000 Dukaten für "ripari da farsi alle fabriche" von S. Pietro in Montorio, zum Bau eines Weges und zum Ankauf von umliegendem Grund.
3. Philipp IV. sendet mit einem Brief vom 11. November 1628 6000 Dukaten zum Umbau der Krypta des Tempietto.

Alphabetisches Verzeichnis der mehrfach angeführten Literatur

James Ackerman, The Cortile del Belvedere, Vatikanstadt 1954

ders., Architectural practice in the Italian Renaissance, in: Journal of the Society of architectural Historians 13, 1954, Heft 3, S. 3-11 (zit.: arch.prac.)

ders., The architecture of Michelangelo, London 1961, überarbeitete Ed.: Norwich 197o

Leone Batt. Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, übers. u. komm. von Max Theuer, Wien - Leipzig 1912

ders., L'architettura, "De re aedificatoria", übers. von Giovanni Orlandi, komm. von Paolo Portoghesi, Mailand 1966

Mariano Armellini - Carlo Cecchelli, Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, Rom 1942 - 195o

Filippo Baldinucci, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua (1. Ed. 1681), in: Opere di F. B., hrsg. von D. M. Manni, Mailand 18o8-1812, Bd. 3-6

Anthony Blunt, Artistic theory in Italy 145o - 16oo, Oxford^{2} 1956

Renato Bonelli, Da Bramante a Michelangelo, profilo dell'architettura del Cinquecento, Venedig 196o

Arnaldo Bruschi, Bramante architetto, Bari 1969

Tilmann Buddensieg, Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloß Konstantins des Großen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13, 1962, S. 37 - 48

ders., Das Pantheon in der Renaissance, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N. F. 13, 1964/65, S. 3-6

ders., Raffaels Grab, in: Munuscula Discipulorum, FS für Hans Kauffmann, Berlin 1968, S. 45-7o

Jacob Burckhardt, Gesamtausgabe, Berlin - Leipzig 1929 - 1933

ders., Cicerone (1. Ed. 1855), Gesamtausg. Bd. 3 und 4

ders., Die Kunst der Renaissance in Italien (1. Ed. 1867, 2. erweiterte Ed. 1878), Gesamtausg. Bd. 6 (2. Ed.)

Lorenzo Cardella, Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa, Rom 1792-1794

Guglielmo de Angelis d'Ossat, Preludio romano del Bramante (Vortrag am Istituto Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte 1944), in: Palladio N. S. 16, 1966, S. 83-1o2

Antonio de la Torre, Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos, Barcelona 1947 - 1966

William B. Dinsmoor, The literary remains of Sebastiano Serlio I, in: The Art Bulletin 24, 1942, S. 55 - 91

Hermann Egger, Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K.K. Hofbibliothek I, Wien 1903

ders., Römische Veduten und Handzeichnungen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom, Wien^2 1932

P. Nerino Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, Rom 1885

Otto H. Förster, Bramantes erste Jahre in Rom, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 15, 1953, S. 157-178

ders., Bramante, Wien - München 1956

Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma, Rom 1869-1884

Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare, hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967

Dagobert Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen, Wien 1915

Karl Frey, Il Codice Magliabechiano, c. 1. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino, Berlin 1892

Christoph L. Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961

ders., S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 2, S. 41-54

ders., Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien - München 1968 (Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte 11, 1967/68)

A. Piero Frutaz, Le piante di Roma, Rom 1962

Heinrich von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom, Wien - Paris 1875 - 1880

ders., Raffaello Sanzio studiato come architetto, Mailand 1884

ders., Trois albums de dessins de Fra Giocondo, in: Mêlanges d'Archêologie et d'Histoire d'Art 11, 1891, S. 133-158

ders., Michelangelo als Architekt nach neuen Quellen (Die Architektur der Renaissance in Toskana, Bd. 8), München 1904

Gustavo Giovannoni, Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo, in: Saggi sulla architettura del Rinascimento, Mailand 1931, S. 143-176

Hubertus Günther, Uffizien 135 A - Eine Studie Baroccis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14, 1969, S. 239-246

Ludwig H. Heydenreich, Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's, Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt, Diss. Leipzig 1929, durchgesehener und illustrierter Reprint: München 1971

ders., Strukturprinzipien der Florentiner Frührenaissance-Architektur: "prospectiva aedificandi", in: Studies in western art. Acts of the 2o th international congress of the history of art, Princeton/ N. J. 1963, Bd. 2, S. 1o8-122

ders., Bramante's "ultima maniera": Die St. Peter-Studien Uff. arch. 8 v und 2o, in: Essays in the history of Architecture, FS Rudolf Wittkower, London 1967, S. 6o - 63

Christian Huelsen, Il libro di Giuliano da Sangallo, Leipzig 191o

ders., Le chiese di Roma nel Medio Evo, Florenz 1927

Paul Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Liège 1849-1866, 2. Ed.: Paris 1857-1868

Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 7, 1956, S. 193-226

ders., Osservazioni intorno ai disegni Palladiani, in: Bolletino del Centro Internaz. di Studi di architettura A. Palladio 4, 1962, S. 61-68

ders., Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance, in: Studien zur toskanischen Kunst, FS Ludwig H. Heydenreich, München 1964, S. 157-165

ders., Zu Michelangelos Kopien nach dem Codex Coner, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 2, S. 12-19

Bates Lowry, Besprechung von J. Ackerman, "The Cortile del Belvedere", in: The Art Bulletin 39, 1957, S. 159-168

Gio. Batt. Lugari, Il Gianicolo - luogo della crocifissione di S. Pietro, Rom 1900

ders., Il culto di S. Pietro sul Gianicolo e il libro Pontificale Ravennate, Rom 1907

Giorgio Lukomski, Disegni dello Scamozzi a Londra, in: Palladio 4, 1940, S. 65-74

Gaetano Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Venedig 1840-1879

M. Eugène Müntz, Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle, Paris 1878-1882

Peter Murray, Menicantonio, du Cerceau, and the towers of St. Peter's, in: Studies in Renaissance and Baroque art, FS Anthony Blunt, London 1967, S. 7-11

Sergio Ortolani - C. Pericoli Ridolfini, S. Croce in Gerusalemme (Le chiese di Roma illustrate), Rom^2 1969

Andrea Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venedig 1570

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1886 ff.

Benedetto Pesci - Emilio Lavagnino, S. Pietro in Montorio (Le chiese di Roma illustrate), Rom^2 1958

Giovanni Pontano, I trattati delle virtù sociali, lat. Ed. und ital. Übers. von Franc. Tateo, Rom 1965

Paolo Portoghesi, Roma del Rinascimento, Mailand 1971

William Roscoe, The life and pontificate of Leo the Tenth, Liverpool 1805

Earl Rosenthal, The antecedents of Bramante's Tempietto, in: Journal of the society of Architectural Historians 23, 1964, Heft 2, S. 55-74

Paolo M. Sevesi, B. Amadeo Menez de Sylva dei Frati Minori (vita inedita di Fra Mariano da Firenze e documenti inediti), in: Luce e Amore 8, 1911, S. 529-542, 586-605 und 681-710

Staale Sinding-Larsen, Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance, in: Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia 2, 1965, S. 203-252

Heinz Spielmann, Andrea Palladio und die Antike, Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß, München - Berlin 1966

Piero Tomei, L'architettura a Roma nel Quattrocento, Rom 1942

Elias Tormo, Monumentos de Españoles en Roma, y de Portugueses e Hispano-Americanos, Madrid 1942

Günter Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 9/1o, 1961/62, S. 73-287

Roberto Valentini - Guiseppe Zucchetti, Codice topografico della città di Roma, Rom 194o-1953

Luigi Vannicelli, Il martirio di Pietro e Paolo a Roma, in: Pietro e Paolo nel XIX centinario del martirio, Neapel 1969, S. 23-1o6

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. und komm. von Gaetano Milanesi, Florenz 19o6

Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, Mailand 19o1-194o

Vitruv, De architectura libri decem, hrsg. und übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964

Julius Vogel, Bramante und Raffael, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom, Leipzig 191o

Stephan Waetzoldt, Bemerkungen zu Bramantes Tempietto, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N. F. 11, 1962/63, S. 11-13

Rudolf Wittkower, Architectural principles in the age of humanism, London 1962 (1. Ed. 1949)

Franz Graf Wolff Metternich, Le premier projet pour St.-Pierre de Rome, in: Studies in western art. Acts of the 2o th international congress of the history of art, Princeton/ N. J. 1963, Bd. 2, S. 7o-81

ders., Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom, in: Römische Quartalschrift 58, 1963, S. 271-291

ders., Über die Maßgrundlagen des Kuppelentwurfes Bramantes für die Peterskirche in Rom, in: Essays in the History of Architecture, FS Rudolf Wittkower, London 1967, S. 4o-52

Lebenslauf

Am 12.5.1943 wurde ich, Hubertus Günther, in Bonn als Sohn des Dr. med. Siegfried Günther und seiner Ehefrau Anna Elisabeth Günther geb. Lehrell geboren. Nach dem Besuch der Volksschule in Bonn und des mathematisch-naturwissenschaftlichen E. M. Arndt-Gynasiums dort legte ich 1963 die Reifeprüfung ab. Ich studierte ab dem Sommersemester 1965 an der Universität Bonn; im Sommersemester 1967 schrieb ich mich an der Universität München für die Fächer Kunstgeschichte, Archäologie und Theaterwissenschaft ein. Von 1969 bis 1972 unterbrach ich mein Studium, um in Rom an meiner Dissertation zu arbeiten.

Ich belegte Vorlesungen und Seminare bei den Professoren: Bauer, Braunfels, v. Einem, Forssman, Heydenreich, Hubala, G. Kauffmann, Kotrba, Lieb, Lützeler, Müller-Hofstede, Rupprecht, Schnitzler, Strauß; sowie in den Nebenfächern: Andreae, Bielefeld, Erken, Everding, Hederer, Himmelmann-Wildschütz, Homann-Wedeking, Kukahn, Langlotz, Lazarowicz, Passow, Stanchina.